

DIE SINFONIEN VON JOHAN HELMICH ROMAN (1694-1758)

Ein Beitrag zur Geschichte der schwedischen
Orchestermusik des 18. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

an der Ludwig-Maximilian-Universität

München

Vorgelegt von

Bernd Schuch

aus

München

Marienburger Str. 71

Referent: Prof. Dr. Hartmut Schick

Koreferent: Prof. Dr. Wolfgang Rathert

Datum des Colloquiums: 4. Februar 2011



Johan Helmich Roman, (1694-1758)

INHALTSVERZEICHNIS

Die Sinfonien von Johan Helmich Roman (1694-1758)

Ein Beitrag zur Geschichte der schwedischen Orchestermusik im 18. Jahrhundert

VORWORT

1. JOHAN HELMICH ROMAN: LEBEN UND WERK.....	9
1.1 Die Gliederung der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts	9
1.2 Johan Helmich Roman (1694-1758) Anmerkungen zu seiner Biographie	16
1.3 Das kompositorische Werk Johan Helmich Romans	25
1.4 Die Entwicklung der Sinfonie im 18. Jahrhundert	39
1.5 Die Satzformen der Sinfonien Johan Helmich Romans	55
1.5.1 Die Tanzsätze: "Suitensätze" und die "Anderen Satzformen" ¹	55
1.5.2 Die Sonatensatzform	62
2. Merkmale der Partituren und Besonderheiten der Werke	72
2.1 Die Entwicklung der Spieltechnik der Violine. Ihr Einfluss auf die kompositorische Gestaltung der Werke des 18. Jahrhunderts.....	72
2.2 Der bezifferte Bass - der Übergang von dieser Schreibweise zur Notenschrift ohne Zahlensymbole.....	78
2.3 Satz -und Werkbezeichnungen	81
2.4 Verschiedene Möglichkeiten der Bildung eines musikalischen Gegensatzes	90
2.4.1 Veränderung des Klangs durch Unisonobildung	91
2.4.2 Klanglicher Gegensatz durch Instrumentenauswahl.....	96
2.5 Die motivische Gestaltung der Satzanfänge	99
2. 6 Zwei Beispiele für eine besondere Einbindung des Kopfmotivs in den Satzverlauf	103
2.7 Beispiele einer genauen Themenplanung	115
2.8 Möglichkeiten der Weiterführung des Satzverlaufes nach dem Wiederholungszeichen - Beispiele für die motivische Verbindung beider Satzteile über den Doppelstrich	130
2.9 Harmoniewechsel zum Schlussteil eines Satzes und verschiedene Möglichkeiten der formalen Gestaltung des Überganges	139

1. Walin, Stig: Beiträge zur Geschichte der Schwedischen Sinfonik, Stockholm 1941, S. 315ff.

2.10 Tonartenfolge im Ablauf der einzelnen Sätze	146
2.11 Zwei von der heutigen Notierung abweichende Schreibarten	149
2.12 Eine musikalische "Verbeugung"	153
2.13 Zwei Sinfonien mit den "Zwillingssätzen", den ersten Sätzen	155
2.13.1 Sinfonie D-Dur (MAB:RO), BeRI 24	
2.13.2 Sinfonie A-Dur (MAB:RO), BeRI 26	
3. Analyse ausgewählter Sinfonien im Zusammenhang mit den für Roman maßgeblichen Werkformen	179
3.1 Das Vorbild der Französischen Ouvertüre	179
3.1.1 Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9	179
3.1.2 Sinfonia F-Dur (MAB:RO), BeRI 10	186
3.1.3 Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, Fågelvik, 2. Aug. 1746	190
3.1.4 Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27	201
3.1.5 Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30	208
3.2 Die dreisätzliche Form des Concerto	221
3.2.1 Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11	221
3.2.2 Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12	231
3.2.3 Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16	240
3.2.4 Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28	251
3.3 Die viersätzigen Sinfonien	262
3.3.1 Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14	262
3.3.2 Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22	272
Zusammenfassung	288
Anhang:	
1. Rede von A.M. Salstedt in Rahmen einer Gedächtnisfeier am 30. Mai 1767.....	297
2. Sinfonien, die im 18. Jahrhundert in Schweden entstanden sind.....	305
Quellen- und Literaturverzeichnis	311
a. Musikalische Quellen.....	311
b. Musiktheoretische Quellen.....	312
c. Sekundärliteratur.....	314
Personenregister.....	321
Erklärung.....	323

Vorwort

Johan Helmich Roman (1694-1758): Musiker und Komponist, Hofkapellmeister, Initiator und Organisator des öffentlichen Konzertlebens von Stockholm, Mitglied der Akademie der Wissenschaften des Landes. Schon 1769 wurde er als *Vater der schwedischen Musik* bezeichnet und geehrt. In Mitteleuropa ist er eigentlich mehr oder weniger unbekannt und wird der Reihe der vielen Kleinmeister des 18. Jahrhunderts zugeordnet. Von seinen über 350 Kompositionen sind vielleicht seine *Drottningholms-Musiquen* und im nördlichen Bereich von Mitteleuropa die eine oder andere Sinfonie vereinzelt zu hören. Mit Sicherheit unbekannt sind seine Kantaten, seine *Svenska Mässan* und seine anderen vokalen Werke, die in den letzten Lebensjahren entstanden sind.

Seine Kompositionen sind das Werk eines Musikers, der in einem Bereich gelebt und gearbeitet hat, in dem es einer Vielzahl von Fürstenhäusern zum Beispiel darum ging festzustellen, wessen Musiker der größere Könnner, wessen Orchester das bessere war. Die politischen Verhältnisse in seinem Land - kriegerische Auseinandersetzungen mit Russland, daraus folgend die mehr oder weniger freiwillige Isolation des Staates, die ständige politische Einflussnahme durch den Kriegsgegner - man denke nur an die Gegebenheiten bei der Wahl des neuen Königs - das alles sind markante Gründe, die das Leben und die Arbeit Romans beeinflusst haben.

Roman war sicher „mit seinen Sinfonien und Triosonaten auf einer Ebene mit den anderen Komponisten im Ausland. Aber er war der einzige Schwede auf diesem Niveau. Die meiste der im Land geschaffenen Musik war von zugewanderten oder gelegentlich dort weilenden Komponisten vom Kontinent geschrieben.“²

Meine Bekanntschaft mit dieser *musica incognita* wurde durch das Hören einer Sinfonie im Rundfunk angestoßen, durch die wenigen CDs, die zu bekommen sind, erweitert, und führte zu der vorliegenden Arbeit.

Im Verlauf der Beschäftigung mit Sinfonien Romans stellte es sich heraus, dass die Anzahl der Ausnahmen, der kleinen, aber signifikanten Abweichungen und Veränderungen der Satztechnik, sich als zahlreich erwiesen. Deshalb beschäftigt sich ein wichtiger Teil der Arbeit mit den Besonderheiten der Partituren Johan Helmich Romans, bevor dann abschließend eine Auswahl der Orchesterwerke vollständig analysiert wird.

Die Arbeit wurde unter der Betreuung von Prof. Dr. Hartmut Schick angefertigt.

2. Ivarsdotter-Johnson, Anna: Johan Helmich Roman och hans tid in: Musiken i Sverige (Frihetstid och Gustavians tid 1720-1810), Stockholm 1993, S. 21

Teil 1

Johan Helmich Roman (1694-1758): Leben und Werk.

1.1 Die Gliederung der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts

Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wird von Karl Heinrich Wörner folgendermaßen untergliedert:

„a. die vorklassische Übergangszeit (um 1720-um 1760)

b. die frühklassische Zeit (um 1760-um 1780)

c. die hochklassische Zeit (1781-1810)“³

Nach dem Musiklexikon von Hugo Riemann erstreckt sich die Barockzeit, das „Generalbass-Zeitalter [...] mit seiner Frühstufe bis 1570 zurück, seine Hochstufe wird bis 1680 gerechnet, und seine Spätstufe läuft breit in das 18. Jahrhundert aus [...]“.⁴

Ernst Bücken beschreibt in der Einleitung zu seinem Buch *Die Musik des Rokoko und der Klassik* das Todesjahr von Johann Sebastian Bach als „scharf-markierte Stilgrenze“ des 18. Jahrhunderts. Obgleich für ihn das Jahr 1750 die „Endgrenze des Stils, dessen letzter überragender Vertreter Bach gewesen ist“ darstellt, ist es jedoch nicht die „Anfangsgrenze“ für die Zeit danach.⁵

Bücken skizziert zwar die „Tatsache einer ähnlichen Stilüberschneidung, welche die Kunstgeschichte schon seit langem für das Barock und Rokoko festgestellt hat“, er verwendet aber die Bezeichnung *Rokoko* nicht als Benennung eines Abschnittes der Musikgeschichte. Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts verlaufen seiner Meinung nach „kontrapunktischer und galanter Stil nebeneinander her.“ Zum galanten Stil, der in „teils oppositioneller, teils evolutionierender Beziehung zur barocken Kontrapunktik stand“, tritt „als neue Zentralempfindung“ das „Empfindsame“. Das „expressive Formungsprinzip des Empfindsamen“ bringt die Entwicklung zu „einer langsam fortschreitenden Überwindung der Form - und Ausdruckselemente des galanten Stils.“⁶

3. Wörner, Karl Heinrich: Geschichte der Musik, Göttingen 1965, S. 230.

4. Artikel Barock in: Riemann Musiklexikon, Hrsg.: Hans Heinrich Eggebrecht, 12. Auflage, Mainz 1967, Sachteil, S. 83 f.

5. Bücken, Ernst: Die Musik des Rokoko und der Klassik, Potsdam 1927, S. I.

6. Ebd.

Für Bücken ist „die Gegenwirkung der Formprinzipien des [...] Galanten und Empfindsamen“ zum einen ein „einseitiger Sieg des expressiven Prinzips in einem musikalischen Sturm und Drang“, zum anderen ein „Ausgleich der beiden Grundkräfte der Erformung“.

Dies ermöglicht, „den inneren Widerspruch des galant-rationalistischen und des empfindsam-expressiven Formprinzips“ zu überwinden, ihn zur „Harmonie“ zu bringen und dadurch den Weg zur musikalischen Klassik zu finden.⁷

Bücken beschreibt zwar ein Nebeneinander von Barock und „leisen Unterstömungen in der Epoche der hochbarocken Musik“, diese Betrachtungen werden aber „rückblickend“ definiert. Er sieht und charakterisiert sie also eigentlich vom Endpunkt der ganzen Entwicklung, von der Wiener Klassik, aus.⁸

Zu bemerken ist dabei eine weiträumige Überschneidung der beiden Epochen der Musikgeschichte, welche den Zeitraum begrenzen, der, verbunden mit der Person Johan Helmich Roman, den zeitlichen Mittelpunkt dieser Arbeit bildet. Sind die Bezeichnungen für die Zeit des Barock klar und eindeutig, genau so präzise wie diejenigen Begriffe, mit denen die Musik der Wiener Klassik beschrieben wird, zeigt sich für die Übergangszeit eine gewisse begriffliche Unsicherheit. Das wird schon durch die grundlegende Benennung für diese Zeitspanne deutlich. Sie wird als *Vorklassik* (mit oder ohne Zitatzeichen) beschrieben, als eine Zeit, die bis in das 20. Jahrhundert nicht als selbständig gesehen, der nur eine evolutionäre Bedeutung beigemessen wird. Man bezeichnet sie als Zeit der Entwicklung, deren Endpunkt erst fast ein Jahrhundert später beschrieben wird.⁹ Ausgehend von dieser Beschreibung werden dann die Komponisten und ihre Arbeit bewertet.

„Wenn man von der Wiener Klassik aus die unmittelbar vorangehende Zeit betrachtet, so macht sie in einem ungewöhnlich hohen Grad den Eindruck einer Zeit der Gährung, des Tastens und Versuchens. Die Beherrschung der neuen Ausdrucksmittel war eine schwer zu erlernende Kunst. Der neue mit den Werken der Wiener Klassik gipfelnde Stil wurde erst allmählich ausgebildet und seine Formen erst langsam geschaffen“.¹⁰

7. E. Bücken, *Rokoko und Klassik*, S. I.

8. Ebd., S. II.

9. Marx, Adolph Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1838/1845/1857.

10. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 313.

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass - zumindest für Stig Walin, dem Verfasser der *Beiträge zur Geschichte der Schwedischen Sinfonik* aus dem Jahr 1941 - den Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts die 1838 beschriebenen Grundlagen bekannt gewesen sein müssten und sie hätten diese Grundlagen erst mühsam lernen müssen.

Diese Einstellung führte zu Bezeichnungen wie, die einzelnen Sätze einer Sinfonie würden in „*einer keimenden Sonatenform*“¹¹ stehen oder in einer „*sehr primitiven seitensatzlosen Sonatenform*“ komponiert sein, „*in der Durchführung und Reprise nicht weiter ausgearbeitet, sondern eigentlich nur angedeutet werden*“¹²

Noch deutlicher wird Stig Walin in der Beschreibung der Arbeitsweise der Komponisten des 18. Jahrhunderts.

„*Der Bau der Mittel- und Schlussätze weicht im grossen Ganzen von den Gewohnheiten der Zeit nicht ab. Wie es allgemein üblich war, schrieb auch Roman Sätze in der Sonaten- oder auch in einer anderen Form, vor allem derjenigen des altklassischen Suitensatzes.*“¹³

Dabei überträgt er für die Gestaltung eines Sonatensatzes der Jahre ab 1730 das in dieser Zeit noch nicht bekannte Muster des 19. Jahrhunderts. Er sollte also Exposition, Durchführung und Reprise mit zwei dualistisch geformten Themen oder Themengruppen enthalten. Wäre dem nicht so, würde der Komposition etwas fehlen, würde sie nur im Ansatz dem genannten Formideal entsprechen.

Deutlich wird dagegen die Vielschichtigkeit der musikalischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts im Musiklexikon (Sachteil) von Hugo Riemann beschrieben.

„*Gegenüber der [...] vielschichtigen Entwicklung der Jahrzehnte vor der Wiener Hochklassik sind die Versuche der Musikgeschichtsschreibung, vorbereitende Hauptkräfte als Galanten und Empfindsamen Stil (mit einer Sturm und Drang-Episode) zu benennen, nur als erste Verständigungsmittel zu verstehen. Der Sammelbegriff ‚vorklassisch‘ erscheint insofern berechtigt, als die Wiener Meister die noch unterschiedlichen und begrenzten Kunsthaltungen des 18. Jahrhunderts zu einer ‚klassischen‘ [...] überhöhen konnten.*“¹⁴

11. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 324.

12. Ebd., S. 321f.

13. Ebd., S. 327.

14. Stephenson, Kurt: *Klassik*, in: *Riemann Musiklexikon*, 12. Aufl., Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sachteil, Mainz etc. 1967, S. 463.

Die oben erwähnten *ersten Verständigungsmittel* werden erst im neueren Schrifttum über die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts zu festen Erkenntnissen über die Musik dieses Zeitraumes umformuliert.

Carl Dahlhaus geht in seinem Buch *Die Musik des 18. Jahrhunderts* noch einen Schritt weiter. Der Begriff *vorklassisch* wäre nur dann als richtig zu bezeichnen, „wenn man sich dazu entschlösse, das Gewirr divergierender Bestrebungen teleologisch als bloße Vorgeschichte der Wiener Klassik zu interpretieren, [...]“. ¹⁵

Die Verwendung der Bezeichnungen *galanter Stil*, *Rokoko*, *Empfindsamkeit* sowie *Sturm und Drang* würden zwar den Verlegenheitscharakter des Begriffes Vorklassik verdecken, aber nicht aufheben. Diese Verlegenheitsnomenklatur hält Dahlhaus für eine Zeitspanne von etwa einem halben Jahrhundert (von 1720-1780) für nicht tragbar.

Für ihn ist die „Einsicht, dass der Stilbruch [...] in das Jahrzehnt zwischen 1720 und 1730 fällt, [...] inzwischen zur *communis opinio* der Musikhistoriker geworden. Die Merkmale des neuen Stils - der homophone Satz, die kleingliedrige Melodik, die rhythmische Quadratur und der langsame harmonische Rhythmus - sind zu auffällig, als dass es möglich wäre, sie zu überhören oder als irrelevant abzutun.“ ¹⁶

Wie Carl Dahlhaus stellt auch Stephan Kunze in seinem Buch *Die Sinfonie des 18. Jahrhunderts* fest, dass „der neue Typus der Sinfonie seinen Ursprung in der italienischen Opernsinfonie hatte, dass die Entstehung der Gattung um 1730 in Wechselwirkung mit einem zur selben Zeit erfolgten Umbruch im musikalischen Satz steht“. ¹⁷

Mit der formalen Ausbildung der Dreisätzigkeit entwickelt sich die „Grundanlage des Sinfoniesatzes (vor allem des Kopfsatzes)“, welcher „modellhafte Geltung erlangte und gleichfalls auf sämtliche Gattungen der Musik übergreif“. ¹⁸ Kunzes Meinung nach sollte die sich für diesen Satz entwickelnde Bezeichnung einer Sonatenform, der Sonatensatzform, beziehungsweise der Sonatenhauptsatzform, welche erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konkret formuliert wurde, nicht mehr verwendet werden.

15. Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, S. 2.

16. Ebd.

17. Kunze, Stephan: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Laaber 1993, S. 255.

18. Ebd.

Kunze nennt dafür folgende Gründe:

„Unklar bleibt die Beziehung zwischen ‚Form‘ und ‚Sonate‘, außerdem, ob unter ‚Sonate‘ eine konkrete musikalische Gattung (z.B. Klaviersonate) oder nur ein Sammelbegriff [...] für die neuen Gattungen [...] zu verstehen ist.“ Nach Kunze *„[...] suggeriert der Name fälschlich die Herkunft der Grundlage aus der Gruppe jener Kompositionen, die ‚Sonate‘ genannt werden.“* Es wäre richtiger *„von der ‚Sinfonieform‘ zu sprechen“*, da in musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts die Grundlage *„im übrigen fast immer an der Sinfonie und selten an der Sonate exemplifiziert wird“*.¹⁹

Für ihn *„krankt die Theorie der Sonatenform an einer irreparablen Verwechslung des Allgemeinen mit dem Besonderen. [...] Der harmonische Plan, der das eigentlich Allgemeine der Satzanlage repräsentiert und vor 1800 nahezu ausschließlich als Kriterium der Grundlage [...] in Betracht gezogen wurde, rückte dagegen in der Theorie der Sonatenform in die zweite Linie“*, auch wenn er *„der kompositorischen Wirklichkeit viel näher“* kommt *„als das Konstrukt der ‚Sonatenform‘, die zur Regel verallgemeinert, was sich der Verallgemeinerung weitgehend entzieht, nämlich die motivisch-thematischen Formungen“*.

Der harmonische Grundplan, wie er zum Beispiel in den Schriften von Heinrich Christoph Koch (1749-1816) nachzuweisen ist, wird *„jedem besonderen Fall gerecht, während die Mehrzahl der nach dem Schema der ‚Sonatenform‘ betrachteten Sätze [...] als ‚Ausnahmen‘, ‚Sonderformen‘ oder gar ‚Vorformen‘ deklariert werden müssen.“*²⁰

Ausgehend von den Satzbeschreibungen von Koch ist für den ersten Satz einer Sinfonie eine *„übergeordnete Zweiteiligkeit“* festzustellen, unter deren Dach aber *„eine nicht minder klare Dreiteiligkeit“* erkennbar ist. Diese Dreigliederung erfolgt durch *„drei ‚Hauptperioden‘, deren erster, wiederum zweigeteilter ‚Periode‘ den ersten Teil einnimmt, die beiden anderen den zweiten Teil, wobei es im zweiten ‚Perioden‘ zu Ausweichungen in andere Tonarten kommt“*.²¹

Für Kunze ist *„das motivisch-thematische Geschehen [...] Funktion des harmonischen Plans“*. In der Sonatenform verhält es sich genau umgekehrt. Von der Theorie der Sonatenform aus gesehen muten Kochs Bestimmungen rudimentär an, da sie im Wesentlichen auf die harmonischen Vorgänge beschränkt sind.

19. St. Kunze, Sinfonie, 18. Jahrhundert, 1993, S. 268.

20. Ebd.

21. Ebd., S. 281.

„Ihr scheinbar Rudimentäres ist jedoch ihr Vorzug: Sie lassen dem Besonderen den weitesten Spielraum, weil sie gedanklich präzise nur das Allgemeine erfassen. Sie sind nicht leer und nicht einengend, weil sie aufs Besondere gar nicht zielen. Die Sonatenform ist dagegen beides, leer und einengend, weil sie das nicht Schematisierbare, das Besondere schematisiert, d.h. verallgemeinert“.²²

Weitere Gründe für die Veränderungen innerhalb des 18. Jahrhunderts sind unter anderem in der Umgestaltung der Gesellschaftsordnung und in der Abkehr vom Prinzip des *solī deo gloria* - die Musik diene allein dem Lob Gottes - zu finden. 1739 formulierte Johann Mattheson diese Abkehr folgendermaßen: „der Endzweck unserer musicalischen Arbeit ist, nächst Gottes Ehre, das Vergnügen und die Bewegung der Zuhörer.“²³

Nicht nur der Anspruch an die Musik, sie sei klingendes Gotteslob, veränderte sich. Auch die Person des Zuhörers, zu dessen Vergnügen Musik gemacht werden sollte, war einem Wandel unterworfen. Es waren nicht mehr die Fürsten und ihr Gefolge allein, für die musiziert wurde. Das entstehende Bürgertum vergrößerte das Publikum. Die Zuhörerschaft, für die Musik geschrieben und aufgeführt wurde, ist nicht mehr in dem Maße wie vorher nach Ständen gegliedert und gegenseitig abgegrenzt, sondern jeder, der das Interesse, das Geld und die Zeit dafür hatte, konnte Musik hören.

Es entstanden öffentliche Veranstaltungen, die, zum Beispiel schon ab 1672 in London, von Unternehmern auf diesem Gebiet veranstaltet wurden. Immer häufiger war es die Bürgerschaft, zum Teil vom Adel unterstützt, die solche Konzerte in den verschiedenen Städten organisierte und zu einer dauernden Veranstaltung erweiterte. Typisierende Bezeichnungen charakterisierten diese Konzerte: *Concert spirituel* (Paris ab 1725), *Rathauskonzerte* und *Ritterhauskonzerte* (Stockholm ab 1731 beziehungsweise ab 1750), *Großes Konzert* (Frankfurt am Main ab 1739), *Abonnements-oder Subscriptions-Concert* (Hamburg ab 1761), *Concert des amateurs* (Paris ab 1769) und viele *Benefiz – Liebhaber -Akademie - Dilettanten - und Privat- Concerte*.

22. St. Kunze, Sinfonie, 18. Jahrhundert, S. 281.

23. Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Band 1, Hamburg 1739, S. 129.

Diese Entwicklung wurde von zwei wesentlichen Voraussetzungen getragen: Zum einen war es der Rationalismus, der als Denkweise des beginnenden 18. Jahrhunderts mit seiner *Vernunft* den musikalischen Schöpfungsprozess in geordnete Bahnen lenken wollte. Das Kunstwerk, die Komposition, sollte gegliedert und überschaubar, der Entstehungsprozess durchschaubar und erlernbar werden.

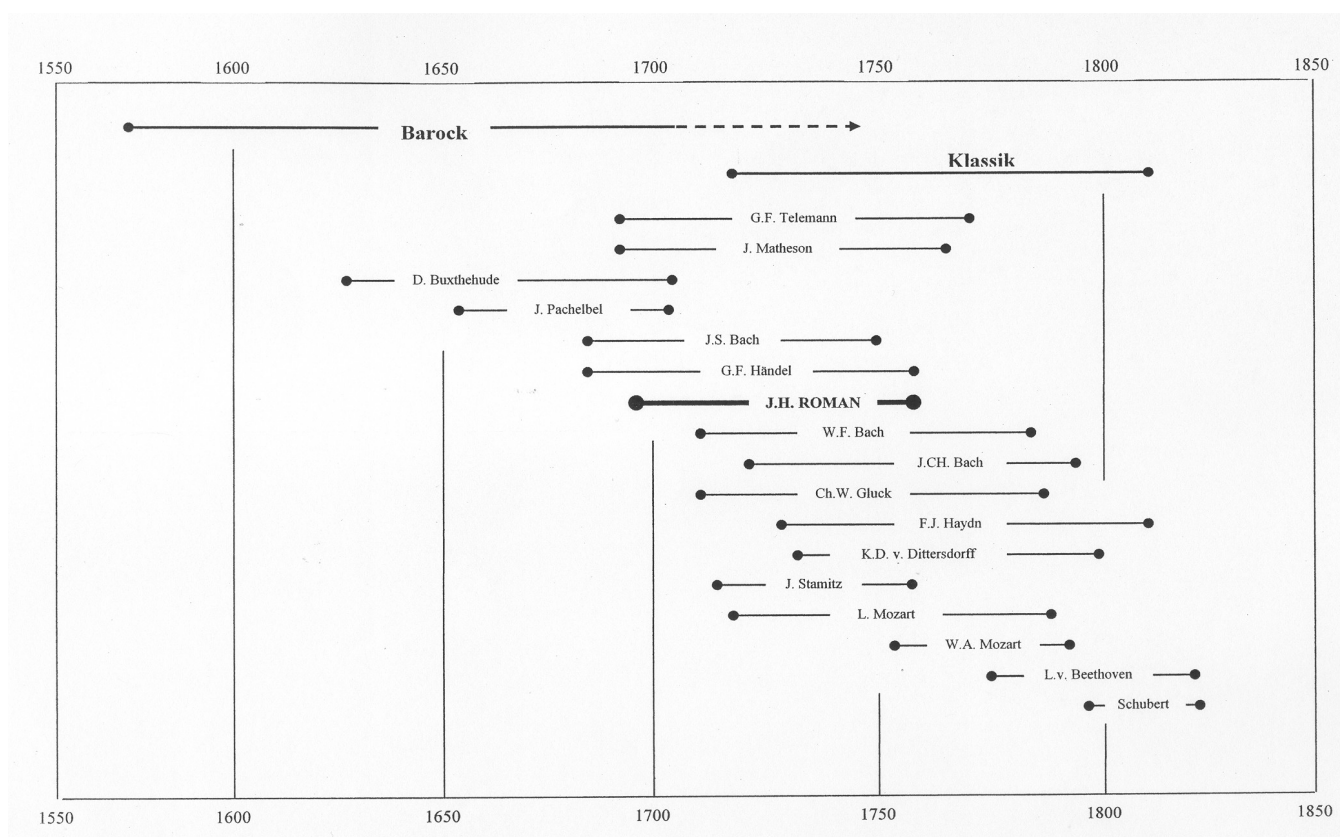
Begleitet wurde diese Entwicklung durch eine besonders sich in Deutschland steigernde Anzahl von Veröffentlichungen, von Musikzeitschriften und Büchern, welche Anweisungen zur Komposition enthielten.²⁴ In diesen Schriften wurden Kritiken veröffentlicht, Berichte über Konzerte geschrieben, aber auch Stilfragen behandelt.

Die sich verändernde Bedeutung des Begriffes Musik im Rahmen der sich wandelnden gesellschaftlichen Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts findet seinen Niederschlag auch in den Werken des wichtigsten schwedischen Komponisten des beginnenden 18. Jahrhunderts: Johan Helmich Roman.

24. Zum Beispiel: Mattheson, Johann: *Critica Musica*, 1722/23 in Hamburg.
Scheibe, Johann Adolph: *Der kritische Musicus in Hamburg* 1732 bis 1740, 2. Auflage 1745.
Mizler, Lorenz Christoph: *Neu eröffnete Musicalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unparteiischem Urteil von musicalischen Schriften und Büchern in Leipzig*, 1736 bis 1754.
Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Der critische Musicus an der Spree in Berlin* 1749/1750 und *Historisch - kritische Beiträge zur Aufnahme von Musik* 1754/1778.

1.2.Johan Helmich Roman (1694-1758): Anmerkungen zu seiner Biographie

Johan Helmich Roman und seine Zeitgenossen



Johan Helmich Roman, dessen Orchesterwerke, abgesehen von den Suiten, Concerti grossi und Konzerten, im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, war zwar durch seine Stellung als Hofkapellmeister am Schwedischen Hof und durch die Stellung Schwedens innerhalb der Hierarchie der europäischen Staaten von den aktuellen Modeströmungen auf dem Gebiete der Musik etwas entfernt. Seine beiden Reisen, die erste nach London, um sein Können zu vervollkommen, wie es in der Bewilligungsurkunde heißt, und die zweite nach Italien, brachten ihm aber die Bekanntschaft mit den neuen Formen der Instrumentalmusik, welche er dann in seinen öffentlichen Konzerten dem Publikum zu Gehör brachte.

Außerdem hatte er Verbindung zu Johan Agrell, einem schwedischen Komponisten, der zuerst in Kassel, dann in den Diensten der Stadt Nürnberg stand, und ihm nachweislich Notenmaterial geschickt hat. In einer Zusammenstellung von Rechnungen und Belegen für gekaufte Musikalien ist dies festgehalten: „*För Musicalierne fran Cassel har Herr Agrell utlagt: dal 120*“.²⁵

Johan Helmich Roman schrieb seine Sinfonien in einem vermuteten Zeitraum von etwa 20 Jahren, zwischen 1730 und 1750. Seine Werke sind ein Spiegelbild der musikalischen Veränderungen in dieser Zeit, auch wenn sie in einem gesellschaftlichem Raum entstanden, der sich - politisch begründet - gegenüber den anderen Staaten Europas abgrenzt. Sie zeigen gleichzeitig die persönliche und künstlerische Entwicklung auf, die Johan Helmich Roman schon 1776 die Bezeichnung einbrachte, mit der er in der Gedenkrede, der *Äreminne*, gewürdigt wurde: „*Stammvater der schwedischen Musik*.“²⁶

Johan Helmich Roman wurde am 26.10.1694 in Stockholm geboren. Sein Vater war nach seiner Zeit als Sängerknabe beim Grafen Gabriel de la Gardie, ab 1683 Mitglied der Schwedischen Hofkapelle. Seine Mutter, Margarethe von Elswich gehörte zu einer der Familien, die aus Norddeutschland - aus Lübeck - nach Schweden ausgewandert waren.

Die Familie Raumannus - aus dieser Namensform entwickelte sich der spätere Name Roman - stammt väterlicherseits aus Finnland. Der Name ist vom finnischen Ortsnamen Raumo abzuleiten. Trotzdem kann Johan Helmich wohl als gebürtiger Schwede bezeichnet werden. Sein Großvater - Johannes Suenoni Raumannus Finno - der erste Doktor der Theologie im Schweden der Nachreformationszeit und Pfarrer an einer der wichtigsten Kirchen in Stockholm war schon Sohn eines schwedischen Landvogts.²⁷

25. Helenius-Öberg, Eva: Johan Helmich Roman, Liv och Verk genom samtida ögon, Uppsala 1994, S.129.

26. Abraham Magnusson Sahlstedt hielt in seiner Eigenschaft als Königlicher Sekretär 1767 eine Gedenkrede auf Johan Helmich Roman. Er ist deswegen wohl als erster Biograph Romans zu bezeichnen. In der Gedenkrede, der „Äreminne“, finden sich die Angaben zur Namensentwicklung „Raumannus - Roman“ genauso wie bei Patrik Vretblat. Dieser schrieb 1941 eine grundlegende Biographie: „Johan Helmich Roman 1694 - 1758. Svenska musikens fader“ Teil I und II.

27. Johannes Suenoni Raumannus verstarb 1614. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts genau zwischen schwedischer und finnischer Abstammung zu unterscheiden ist einigermaßen schwierig. Finnland war bis 1809 Teil Schwedens, ein Teil musste nach dem verlorenen Krieg an Russland abgetreten werden. Norwegen gehörte bis 1814 zu Dänemark. Danach kam es bis 1905 zu einer Union zwischen Schweden und Norwegen.

Aus der *Äreminne*, der Gedenkrede, die A. M. Sahlstedt im Jahr 1767 hielt, lässt sich entnehmen, dass die musikalische Begabung des jungen Johan Helmich sehr früh von den Eltern erkannt und gefördert wurde. Der Vater erwies sich als ausgezeichnete Instrumentallehrer der, bedingt durch seine Mitgliedschaft in der Hofkapelle, dem Sohn auch den Weg in dieses Orchester ebnen konnte. Zuerst war Roman Expectant,²⁸ dann ab März 1711, also im Alter von siebzehn Jahren, wurde er ordentliches Mitglied der Hofkapelle. Seine Hauptinstrumente waren Violine, Oboe und Querflöte. Die Instrumentalausbildung war also breitgefächert. Sie beschränkte sich nicht auf das möglichst perfekte Beherrschen eines Instrumentes. Dieses Ideal eines Virtuosen bestimmte die Ausbildung erst ein Jahrhundert später.

Diese Tatsache lässt sich anhand eines Briefes belegen, den der Musikdirektor Miklin von Linköping 1772 an den Musikschriftsteller Hülphers schrieb.

*„Roman konnte selbst alle Instrumente spielen und für jedes komponieren [...]. Dabei kommt mir ein Gedanke in den Sinn: Die alten, wie Roman, Pape, Engelhardt, Zellbell und alle, die die Musik nach deutscher Art gelernt hatten, konnten fast alle Instrumente spielen; [...] vom Ende der Regierung König Fredriks an aber ist das Prinzip immer mehr etabliert worden, ein einziges Instrument auszuwählen, um eine um so größere Perfektion darauf zu gewinnen [...].“*²⁹

Im Frühjahr 1712, kurz nach seiner Festanstellung, erhielt Johan Helmich Roman vom schwedischen König die Erlaubnis für eine Studienreise nach London. Er sollte, wie es im Text des Erlaubnisscheines hieß, *„seine musikalischen Fähigkeiten und Kenntnisse vervollkommen“*.³⁰

Das Gehalt eines Mitglieds der Hofkapelle sollte für die Dauer der Reise weiterhin gezahlt werden. Dieser Erlaubnisschein wurde mitten in einem Krieg Schwedens gegen Russland ausgestellt. Der König verfasste ihn im Feldlager. Da das Ergebnis des Krieges für Schweden äußerst negativ war, konnte die Reise aber erst 1715/1716 angetreten werden.³¹

28. Expectanten waren unbezahlte Mitglieder der Hofkapelle, die in der Hoffnung mitwirkten, später übernommen zu werden.

29. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 96

30. A. M. Sahlstedt, *Äreminne*, 1767.

31. Schweden verlor seine Großmachtstellung im nördlichen Raum. Teile des heutigen Finnlands mussten an Russland abgetreten werden, und natürlich waren die Staatsfinanzen stark belastet. Deshalb musste der Beginn der Reise verschoben werden.

Über den Verlauf der Reise und den Ablauf des Aufenthaltes in London gibt es nur Hinweise aus der Feder des königlichen Sekretärs Sahlstedt in seiner *Äreminne*. Direkte Nachweise, in Form von persönlichen Briefen Romans, fehlen fast vollständig, die wenigen sind auf verschiedene Archive und Bibliotheken verteilt. Die *Äreminne öfwer Hofintendenten Kongl. Capellmästaren [...]* Johan Helmich Roman hat teilweise Romans eigene Aufzeichnungen, welche allerdings verschollen sind, zum Inhalt.³²

Nach neueren Erkenntnissen war Roman von 1716 bis 1717 Mitglied im Orchester Georg Friedrich Händels am Kings Theatre. Danach befand er sich in den Diensten des Herzogs von Newcastle und war von 1719 bis 1721 als zweiter Geiger Mitglied der Royal Academy of Music. Dies bestätigt eine neu entdeckte Zahlliste, datiert vom 15. Februar 1720.³³

In den Jahren seines Aufenthaltes in London sind sicherlich Kontakte zu Komponisten wie Attila Ariosti, Giovanni Battista Bononcini, Francesco Saverio Geminiani und anderen, entstanden. Ferner soll Roman, so berichtet Sahlstedt, auch Kompositionsunterricht bei Johann Christoph Pepusch und Georg Friedrich Händel genommen haben. Dies ist aber nicht belegbar.³⁴

Durch diesen praktisch absolvierten Unterricht im Orchester wurde Roman sehr genau mit den neuen musikalischen Entwicklungen vertraut. Deshalb war die Zeit in London sicher entscheidend für seine weitere Entwicklung und Bedeutung als Musiker, Komponist und Organisator der Hofkapelle und des Konzertlebens in Stockholm. Nach fünf Jahren verließ Roman London und kehrte „nach empfangener Anweisung und aus Liebe zum Vaterland“³⁵ nach Stockholm zurück.

Er kam in ein Land, in dessen gesellschaftlichen Zusammenhängen durch den verlorenen Krieg große Veränderungen entstanden waren. Der Einfluss des Königshauses war geschwächt, die Großmachtstellung Schwedens im nördlichen Raum war Vergangenheit. Die wirtschaftliche Erholung des Landes vollzog sich, trotz aller Schwierigkeiten, relativ zügig.

32. Helenius, Eva: Roman in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Hrsg.: Ludwig Finscher, Personenteil 14, Kassel etc. 2005, Spalte 325.

33. E. Helenius-Öberg: Roman, Liv och Verk, S. 40.

34. E. Helenius, Roman MGG, Spalte 325.

35. A. M. Sahlstedt, *Äreminne*, 1767.

Das war auch deswegen möglich, weil es zwischen Adel und gehobenem Bürgertum keine starren, gesellschaftlich bedingte Abgrenzungen mehr gab. Für das Gedeihen von Kunst und Wissenschaft waren das äußerst günstige Voraussetzungen.

Im Herbst 1721, direkt nach seiner Rückkehr, wurde Roman zum Vizekapellmeister ernannt. Am 23. Januar 1727 erfolgte seine Bestellung zum Hofkapellmeister. In den Folgejahren entwickelte er für das Konzertleben in Stockholm wichtige Aktivitäten.

Die Hofkapelle hatte, bedingt durch den Krieg, einen absoluten Tiefstand erreicht. Zu Beginn seiner Tätigkeit bestand sie nur aus zwölf Mitgliedern, deren Zahl bei festlichen Anlässen durch Hoftrompeter ergänzt und verstärkt werden konnte. Sie wurde reorganisiert. Die Mitgliederzahl konnte im Lauf der Jahre erhöht werden. Zudem wurde eine Fülle von Aufführungsmaterial in den musikalischen Zentren in England, Frankreich, Deutschland und Italien gekauft.

1731 begann in Stockholm ein fest etabliertes öffentliches Konzertleben. Bis zu diesem Datum hatten die Bewohner wenig beziehungsweise gar keinen Zugang zu musikalischen Aufführungen. Diese waren dem Adel, grundsätzlich eigentlich den Mitgliedern des Hofes vorbehalten. Nur bei außergewöhnlichen Anlässen wurden auch Gäste bürgerlicher Herkunft zu diesen Konzerten eingeladen.

Vorbild für die im Jahr 1731 beginnenden Konzerte im so genannten *Rit-tarhussal* waren sicherlich die seit 1715 in London und seit 1725 in Paris stattfindenden öffentlichen Konzerte.³⁶ Zu Beginn dieser Entwicklung wurde die Konzertsaison mit Beginn der Fastenzeit eröffnet und endete mit Ablauf der Osterfeiertage. Auch enthielt das Programm anfänglich nur geistliche Werke. Ab 1733/1734 wurde die Programmgestaltung offener.

Es gelangten größere Werke, wie zum Beispiel Georg Friedrich Händels *Acis und Galathea*, allerdings mit ins Schwedische übersetztem Text, zur Aufführung.³⁷

36. London hatte die längste Konzertsaison. Das ganze Jahr über fanden öffentliche Konzerte in der „Castle Tavern“ statt. In Paris war ebenfalls, wie später in Schweden, die Fastenzeit der Zeitraum für die Konzerte im „Schweizer Salon“ beziehungsweise in den Tuileries. Roman hatte die Konzerte in London als Mitwirkender kennen gelernt. Über den Hof, dessen Mitglieder sehr auf das französische Vorbild sahen, sind die neuesten Entwicklungen auf einem sehr kurzen Weg nach Stockholm und natürlich auch zum Hofkapellmeister gelangt.

37. E. Helenius, Roman MGG, Spalte 321.

Die Konzerte waren schnell allgemein beliebt, finanziell erfolgreich und wurden in kurzer Zeit zu einem festen Bestandteil des kulturellen Lebens von Stockholm.

In dem Umfang, in dem die Konzerte ihren Platz im öffentlichen Leben behaupteten, wurde der Zeitraum für die Aufführungen erweitert, die Programme abwechslungsreicher gestaltet. Sicher ist das Interesse des Publikums auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass neben den Mitgliedern der Hofkapelle eine nicht geringe Zahl von musikalischen Laien an den Konzerten beteiligt war.³⁸

In diesen Jahren interessierte sich Roman, wahrscheinlich unter dem Einfluss des Londoner Aufenthaltes, intensiver für Oper und Oratorium. So dirigierte er 1734 die schwedische Uraufführung des Händelschen Oratoriums *Es-ther*. Da dieses Werk nur drei Jahre vorher entstanden war, ist die Aufführung als Zeichen einer direkten Verbindung Romans nach England zu werten. Allerdings war das öffentliche Interesse an dieser Art dramatischer Musik nicht sehr groß und auch bei Roman nicht von langer Dauer. Aus seiner Feder gibt es keine Beispiele aus dem Bereich Oper und Oratorium.

Eine Begründung für die Durchführung der Konzerte war auch die Meinung Romans, dass die Hofkapelle durch sie in ständiger Übung gehalten werden könne. Eine weitere ist in einem Vorwort Romans zu einem Werk von A.A.N. Leenberg: „*En Swensk Drama*“ aus dem Jahr 1734 zu finden: „(att) söka bringa Musiquen i det stand, hwarigenom den wid solenne tilfällen ma behörigen swara emot de anstalter son da giöras för var Nations heder.“³⁹ Gleichzeitig waren die Konzerte wie auch die Gestaltung von Feierlichkeiten in Adels-häusern und bei Familien des gehobenen Bürgertums - diese Verwendung zählte zu den Aufgaben der Hofkapelle - eine zusätzliche Einnahmequelle für die Kapelle und die Möglichkeit, in Not geratene Künstler und Musiker zu unterstützen.

38. E. Helenius, Roman MGG, Spalte 324.

39. Boer, Bertil van: Toward a stylistic chronology of Johan Helmich Roman's symphonies, in: The journal of musicology, 15 (1997), S. 480: [...] so ist es notwendig, Musik so zu gestalten, dass es den Veranstaltern möglich ist, sie zur Ehre der Nation zu verwenden. (Übers. des Verf.)

Auch im Privatleben Romans ergaben sich Veränderungen. Am 1. September 1730 heiratete er Emmerentia Böck, die Witwe des Magistraten Roswall. Die Ehe, aus der drei Kinder hervorgingen, stand aber unter keinem guten Stern. Bereits 1734 verstarb Romans Ehefrau.

Der Tod seiner Frau und ein immer stärker werdendes Hörleiden waren wohl die Gründe, weshalb Roman um die Genehmigung für eine weitere Reise nach Mitteleuropa bat. Diese begann 1735 und führte zuerst wieder nach London, von dort weiter nach Paris, nach Neapel und Rom.

Im Januar 1737 besuchte Roman auf der Rückreise andere wichtige musikalische Zentren, wie Bologna, Venedig, Wien, Augsburg und Dresden.⁴⁰

Während dieser Reise hatte er sicher die Aufgabe, sich erneut mit den neuesten musikalischen Entwicklungen vertraut zu machen. Ein Hinweis darauf ist der *Themenkatalog*, den Roman anfertigte und der neben Themen anonymen Komponisten auch thematische Angaben zu Werken von Attilio Ariosti, Georg Friedrich Händel, Arcangelo Corelli, Francesco Saverio Geminiani und anderen enthält.

Wie während der ersten Reise war der Ankauf weiteren Aufführungsmaterials auch Zweck der zweiten Unternehmung. Außerdem sollten Kontakte hergestellt werden, über die auch von Schweden aus weiterhin Notenmaterial besorgt werden konnte. So erhielt Roman später zum Beispiel über den schwedischen Minister C. M. Wasenberg Notenpakete aus London.

Auch vom schwedischen Komponisten Johan Agrell, welcher in Nürnberg tätig war, wurde er weiter mit Musikalien versorgt, unter anderem wahrscheinlich auch mit den neuesten Sinfonien dieses Komponisten.⁴¹

Sahlstedt schätzte den Erfolg der Reise, die im Juni 1737 beendet war, in seiner Gedenkschrift folgendermaßen ein: „*Var Roman reste ut sasom stor Musicus, och kom större hem igen; han hade meg sig en samling af de härligaste Musicalier, och var nu i standat upfylla sit äreställe i den Swenska Orchestren.*“⁴²

40. E. Helenius, Roman MGG, Spalte 321.

41. E. Helenius-Öberg, Roman, Liv och Verk, S. 129.

42. A. M. Sahlstedt, Areminne, 1767: „Unser Roman verließ uns als großer Musiker und kam weitaus bedeutender zurück. Er brachte eine Sammlung der herrlichsten Musikstücke mit und war jetzt im Stande, seinen Ehrenplatz im schwedischen Orchester auszufüllen.“ (Zitiert nach der im Anhang beigegebenen Fachübersetzung).

Bald nach dem Ende der Reise im Jahr 1738 heiratete Roman Maria Elisabeth Baumgardt. Aus dieser Ehe, die wie die erste Ehe nicht von langer Dauer war - die Ehefrau verstarb 1744 -, gingen vier Kinder hervor, für deren Erziehung und Ausbildung Roman, neben seinen Verpflichtungen als Hofkapellmeister nun die Verantwortung trug.

1740 erfolgte die Ernennung zum Mitglied der Königlich-Schwedischen Akademie der Wissenschaften. Diese Ehrung ist sicherlich unter anderem auf die Bemühungen Romans zurückzuführen, die Gleichwertigkeit des Schwedischen im Vergleich mit anderen europäischen Sprachen in ihrer Verwendung auf dem Gebiet der Oper und des Gottesdienstes nachzuweisen.⁴³

Das Jahr 1741 mit dem Tod der Königin Ulrika Eleonora im Herbst dieses Jahres stellte einen Wendepunkt im beruflichen und privaten Leben Romans dar. Als Thronfolger wurde Fürstbischof Friedrich von Lübeck aus dem Hause Holstein-Gottorp gewählt.⁴⁴

Dieser brachte eine eigene Hofkapelle mit nach Schweden. Die anfänglichen Überlegungen, aus beiden Orchestern einen neuen, leistungsstarken Klangkörper zu bilden, ließen sich nicht verwirklichen. Ganz im Gegenteil. Die private Kapelle entwickelte sich unter ihrem Leiter Hinrich Philip Johnsen zu einer starken Konkurrenz für die eigentliche Hofkapelle. Johnsen hatte durch seine Beziehungen zum Berliner Kulturleben direkte Verbindung zu den neuesten musikalischen Entwicklungen.

Es wurde rasch deutlich, dass das neue Orchester nicht nur an den getrennten Höfen des Königs und des Nachfolgers, sondern auch im öffentlichen Leben Stockholms etabliert werden sollte. Außerdem wurde durch den Kronprinzen und seine spätere Ehefrau Louisa Ulrika, der Schwester Friedrichs II. von Preußen, das musikalische Interesse mehr auf die Oper gelenkt.⁴⁵

Die so entstehenden internen Schwierigkeiten zwischen den Orchestern und seinen Mitgliedern und die sich verstärkende Taubheit brachten Roman dazu, Stockholm zu verlassen. Er tat dies allerdings mit der Verpflichtung, zur Hochzeit des neuen Königspaares die Festmusik zu schreiben.

43. E. Helenius, Roman MGG, Spalte 322.

44. Bei der Wahl des neuen Königs zeigte sich deutlich der Einfluss des russischen Herrscherhauses nach dem gewonnenen Krieg. Die Wahl des Fürstbischofs von Lübeck und auch die seiner späteren Gattin wurden vom Zarenhof maßgeblich beeinflusst.

45. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 94 f.

Diese sollte aus der Feder eines schwedischen Komponisten stammen. Es entstanden die Drottningholm-Musiquen. Nach den Hochzeitsfeierlichkeiten zog Roman nach Haraldsmåla, einem Gut in der Nähe von Kalkmar. Im November 1745 wurde er zum Intendanten des Hofes ernannt.

Den Sommer des Jahres 1746 verbrachte er auf dem Gut des sehr musikinteressierten Reichsgrafen Horn, eines Mitglieds des schwedischen Kabinetts. Im Jahr 1747 leitete Roman eine Reihe von Konzerten, in deren Programm sich auch seine Bearbeitung des *Dixit Dominus* von Leonardo Leo (1694-1744) befand. Für die Bearbeitung hatte Roman den Text der Komposition ins Schwedische übersetzt.

Ein letztes Mal wurde Roman nach Stockholm berufen. Dies geschah zur Gestaltung der Begräbnisfeierlichkeiten für König Frederik I. und der Krönung des Nachfolgers auf dem schwedischen Königsthron. Ein großes Aufgebot von Musikern führte Werke von Roman selbst, sowie auch von anderen Komponisten während der Feierlichkeiten auf. Danach zog Roman sich ganz aus dem Stockholmer Kulturleben zurück.

Über den Ablauf der letzten Jahre auf Haraldsmåla gibt es nur wenige Angaben. Es entstanden, neben Übersetzungen musiktheoretischer Schriften, zwar noch eine ganze Reihe von Kompositionen, aber keine Werke für Orchester. Vielmehr waren es Lieder nach Texten zeitgenössischer Dichter, Psalmen und andere geistliche Gesänge.

Am 20. November 1758 starb Johan Helmich Roman, dem Kirchbuch zufolge, an Mund - und Kehlkopfkrebs. 1767 wurde im Rahmen eines Gedenkonzertes im *Riddarhuset* Sahlstedts *Åreminne* auf Roman vorgetragen.⁴⁶

46. E. Helenius, Roman MGG, Spalte 322.

1.3 Das kompositorische Werk Johan Helmich Romans

Johan Helmich Roman ist für einen großen Abschnitt der Musikgeschichte Schwedens, der so genannten *Freiheitsepoche*, die von 1720 bis 1772 angesetzt wird, die wohl wichtigste Persönlichkeit. Sein Werk umfasst über 350 Kompositionen, jedoch fehlen Oper und Oratorium, was sicherlich damit zu begründen ist, dass zur Lebenszeit Romans große dramatische Werke in der Aufführungsgeschichte Schwedens nur geringe Bedeutung hatten.

Patrik Vretblad (1876-1953) teilt in seiner Monographie über Roman aus dem Jahr 1914 dessen Werk in drei Gruppen ein: ⁴⁷

„1. Gelegenheitsmusik: Darunter sind Kompositionen zu verstehen, die zu einem ganz bestimmten Anlass, wie Hochzeiten und Geburtstagen innerhalb der Königsfamilie, komponiert wurden.

2. Instrumentalmusik: In dieser Rubrik haben die Sinfonien, Suiten, Konzerte, Kammermusik und andere Werke, wie die „Assaggi“, die Solosonaten für Violine oder Viola, ihren Platz.

3. Chor - und Vokalkompositionen: Hier sind die „Schwedische Messe“, eine Anzahl von Kantaten und nicht zuletzt über fünfzig Lieder, in denen Texte schwedischer Autoren des 18. Jahrhunderts vertont sind, einzuordnen.“ ⁴⁸

Die Instrumentalwerke sind wahrscheinlich im Zeitraum 1721-1752 entstanden. Im Jahr 1721 kehrte Roman aus England zurück, 1752 verließ er Stockholm endgültig. Er unterbrach damit vollkommen die Verbindung zum Kulturleben dieser Stadt, das er über lange Zeit mitgestaltet hatte. Mit dieser Trennung war für ihn auch eine kompositorische Neuorientierung verbunden. Roman wandte sich der Komposition geistlicher und weltlicher Lieder zu. Seine Krankheit, die sich verstärkende Schwerhörigkeit, hatte es ihm schon in den 1740er Jahren verwehrt, weiter als Instrumentalist tätig zu sein.

Eine genauere Datierung als die Festlegung eines ungefähren Zeitraums für die Entstehung vieler Werke Romans ist nur für die Kompositionen der *Gelegenheitsmusik*, des ersten Punktes der Einteilung Vretblads, möglich.

47. Vretblad, Patrik: Johan Helmich Roman 1694-1758. Svenska musikens fader, Teil I und II Stockholm 1914.

48. Die Bezeichnung „Schwedische Messe“ weist auf die Übersetzung des Messtextes in das Schwedische durch Roman hin. Dies sollte die Gleichberechtigung der Landessprache mit dem Lateinischen dokumentieren.

Sie sind größtenteils für festliche Ereignisse am Hofe entstanden und deshalb präzise datierbar. Dies trifft auch für die umfangreichsten Werke Romans, wie die „Drottningholm-Musiquen (entstanden 1744 zur Hochzeit des neuen Kronprinzen) und die „Gollovin“-Suite (komponiert 1728 zur Feier der Intronisation des jungen Zaren) zu, die beide mit den namensgebenden gesellschaftlichen Ereignissen verbunden sind. Als einzige Komposition der dritten Werkgruppe ist die Entstehung der *Svenska Messan* mit dem Jahr 1752 zu belegen.

Nur eine Werkreihe, die Sonaten für Querflöte und Basso continuo, ist zu Lebzeiten (1727) gedruckt worden. Für sie kann deswegen ebenfalls das Entstehungsdatum genau angegeben werden.

Kompositionen, die zeitlich genau einzuordnen sind:

- | | |
|--|------|
| a. <i>Festa musicale</i> : Ouvertüre F-Dur (Geburtstagsmusik für Frederik I.) | 1725 |
| b. <i>Freudige Bewillkommung</i> : Ouvertüre D-Dur (Geburtstag von Königin Ulrika Eleonora) | 1726 |
| c. <i>Cantata zu einer Taffel-Music</i> : Ouvertüre D-Dur: Komposition für das Neujahrskonzert | 1727 |
| d. Datum des Druckes der Sonaten für Querflöte und Basso continuo | 1727 |
| e. <i>Golovin-Musiquen</i> | 1727 |
| f. <i>Cantata</i> („Vällkommen store kung igen“)
(Einleitung zu einer Kantate zur Feier der Rückkehr von Frederik I. aus Deutschland) | 1731 |
| g. <i>Drottningholm-Musiquen</i> | 1744 |
| h. Sinfonia G-Dur („Fogelvik 1746) | 1746 |
| i. <i>Svenska Messan</i> , die <i>Schwedische Messe</i> | 1752 |

Für alle anderen Kompositionen, und damit auch für die Sinfonien Romans ist die Festlegung der zeitlichen Abfolge der Entstehung schwierig und nur in Ansätzen möglich. Dafür sind folgende Gründe zu nennen:

1. Es fehlen, bis auf das Beispiel einer Sinfonie, genaue Entstehungsdaten auf den Autographen, wie sie bei anderen Komponisten zu finden sind. Auf der Partitur dieses Werkes ist folgender Eintrag zu lesen: „*Fågelvik, Aug. 2. 1746*“.

Davon lässt sich zumindest ableiten, dass diese Sinfonie für ein Konzert auf Gut Fogelvik gedacht war und geschrieben wurde. Roman verbrachte 1746 eine längere Zeit auf diesem Gut, dessen Besitzer musikalisch sehr interessiert war, einige Musiker ständig auf seinem Gut angestellt hatte und regelmäßig Konzerte veranstaltete.

2. Bei anderen Werken, wie etwa bei der Sinfonie in F-Dur (MAB:RO), BeRI 10,⁴⁹ lässt sich der genaue Zeitpunkt der Entstehung zwar nicht feststellen, aber es ist ein zeitlicher Bezug zu vermuten. Sie ist Teil der „Prinz Gustavs Musique“ und deshalb wahrscheinlich zum 24.1.1746, dem Geburtstag Gustavs III., komponiert worden.

3. In einer weiteren Komposition, der Suite d-moll (Skma, BeRI 6) zitiert Roman als sechsten Satz eine Komposition eines befreundeten Musikers, der 1740 verstarb.

Dieses Zitat könnte als *klingende Erinnerung* an einen Freund bezeichnet werden und ergäbe einen Hinweis auf das Entstehungsjahr.⁵⁰ Allerdings lässt sich, auch wenn in einer der existierenden Partituren der Titel *Totenmusik* oder *Begräbnismusik* zu finden ist, laut Ingmar Bengtsson eine direkte Verbindung von Komposition und Todesdatum nicht nachweisen.⁵¹

4. Aus der Zeit, in der Roman als Kapellmeister tätig gewesen ist, existieren keine Programmzettel oder gar Beschreibungen beziehungsweise Besprechungen einzelner Programme und Konzerte.

Roman verfasste aber auch in den Jahren 1733/1734 Ouvertüren, die nicht in Verbindung zu Vokalwerken stehen, und anscheinend als Eröffnungsmusiken für Konzerte gedacht waren.

In der gleichen Zeit sind Werke mit folgenden Bezeichnungen entstanden: *Sinfonia da chiesa* oder *Ouvertura da chiesa*.⁵²

49. In der Folge werden die Angaben zu den Sinfonien und die Notenbeispiele der einzelnen Werke in der Verbindung der Bezeichnung für die Sammlung Roman der Statens musiksamlingar / Musikaliska akademiens bibliotek (MAB:RO), und der Einteilung durch Ingmar Bengtsson (BeRI) gekennzeichnet. BeRI = Bengtsson Romans Instrumentalverk.

50. B. van Boer, Chronology, S. 480f. "The sixth movement of the Suite in D-minor has an indication that might be of some aid in the dating process; the sixth movement is by S. Buschenfeldt, one of Roman's colleagues who died in 1740".

51. Bengtsson, Ingmar: J. H. Roman, och hans instrumental musik, Uppsala 1955, S. 493.

52. Vretblad, Patrik; Koncertlivet in Stockholm under 1700 tidet, Stockholm 1918, S.137.

Sie waren für Aufführungen innerhalb des Gottesdienstes in der Tyska Kyrka, der Hauptkirche Stockholms, vorgesehen.

Die meisten Overtüren Romans sind in der Zeit zwischen den beiden Reisen geschrieben worden. Als Beispiel sei die Overtüre in g-Moll, (MAB:RO), BeRI 43) angeführt. Die Partitur zeigt eine Kombination von Streichersatz und Bläsern (zwei Oboen und zwei Fagotte), die teilweise, um klangliche Kontraste zu ermöglichen, mit den Streichinstrumenten *colla parte* geführt sind. Von wem die vorhandene Generalbassstimme stammt, ist nicht mit Sicherheit zu belegen. Sie ist nur in einer Partiturabschrift durch die hinzugefügten Zahlen nachweisbar.

Der erste Satz, nach dem Typus einer Französischen Overtüre komponiert, beginnt mit einem Thema in punktiertem Rhythmus, gefolgt von einer Fuge, die in den Zwischenspielen Anklänge an die Tutti-Soli-Wechsel eines Concerto grosso aufweist. Als Soloinstrumente werden hier die beiden Oboen und ein Fagott verwendet. Die Notenbeispiele 1-5 zeigen die Anfänge der Sätze dieser *Ouverture da chiesa*.

Nb.1: Overtüre B-Dur (MAB:RO), BeRI 43, Beginn 1. Satz

Nb.2: Overtüre B-Dur (MAB:RO), BeRI 43, Beginn Allegro, 1. Satz, Takt 16-28

Nb.3: Overture B-Dur (MAB:RO), BeRI 43, 1. Satz, Takt 37-42

Der Mittelsatz ist eine nur aus wenigen Akkorden bestehende langsame Überleitung. Sie beginnt mit dem Dominantseptakkord auf G und moduliert zur Oberquinttonart D-Dur. Das abschließende, ebenfalls sehr knapp gefasste Presto ist durch den ständigen Wechsel eines punktierten Rhythmus mit einer Triolensequenz charakterisiert.

Im Unterschied zum 1. Satz sind beide Oboen und die Violinen in einer Stimmgruppe zusammengefasst.

Nb.4: Overture B-Dur (MAB:RO), BeRI 43, Presto

1735 erhielt Roman die Erlaubnis zu einer weiteren Reise. Auf dieser konnte er nicht nur in London die Bekanntschaft mit den Komponisten, die er während der ersten Reise kennen gelernt hatte, erneuern. Im weiteren Verlauf der Reise kam er in Italien in Berührung mit einer neuartigen Instrumentalmusik, die weniger kontrapunktisch angelegt war. Weitere Kennzeichen waren stärkere melodische Kontraste und eine wesentlich homophonere Satzanlage. Roman lernte in Italien die Vorläufer der Sinfonie, das *Ripieno Concerto* und die *Neapolitanische Opernouverture*, kennen. Diese Kompositionsformen leiteten den Wechsel ein von den Zusammenstellungen stilisierter Tänze einer barocken Suite zur Dreisätzigkeit und späteren Viersätzigkeit einer Sinfonie.

Der Wechsel zur neuen Form und seine Bedeutung finden ihren Niederschlag in der fachbezogenen Literatur der Zeit. So beschreibt zum Beispiel Heinrich Christoph Koch die Sinfonie als ein „*vieltimmiges Instrumentalstück, bey dessen Ausführung die vier Hauptstimmen, nemlich die erste und zweyte Violine, Viole und Bass stark besezt werden,*“ (...) das „*sowohl zur Einleitung des Drama und der Cantate, als auch zur Eröffnung der Kammer - oder Concertmusiken gebraucht*“ wird. „*Im ersten Fall bestehet sie oft nur aus einem einzigen Allegro; im letzten Falle aber enthält sie gewöhnlich drey Sätze von verschiedenem Charakter.*“ Das ersten Allegro hätte „*mehrentheils der Charakter der Pracht und des Erhabenen, dem Andante*“ wäre „*der Charakter des Angenehmen und dem letzten Allegro der Charakter der Fröhlichkeit eigen*“.

Er bezeichnet „*die Sinfonie für denjenigen Tonsetzer, der sich nur mit dem Instrumentalsatze beschäftigen will*“, als „*eins der wichtigsten Tonstücke*“ (...). Deshalb wäre für ihn „*eine nähere Beschreibung der Eigenschaften desselben*“ in Form eines Ausschnittes aus „*Sulzers allg. Theorie der schönen Künste (...)* die ästhetische Beschaffenheit dieses Tonstückes betreffend, (...) als nicht am unrechten Ort stehend.“⁵³

Johann Abraham Peter Schulz beschreibt in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* die Symphonie und ihre allgemeine Theorie mit folgenden Worten:

„*Symphonie. Ein vieltimmiges Instrumentalstück, das anstatt der abgekommenen Ouvertüren gebraucht wird.*“ Den „Anlass“ zur Entwicklung der, im Vergleich zur „*Schwierigkeit, eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit eine gute Ouvertüre zu machen,*“ leichteren Sinfonie (...) hätte ihre Satzfolge ausgelöst, die „*anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stücken, die mit Tanzstücken von verschiedener Art abwechselten, und insgemein Partie genennet wurde,*“ bestand.

„*Die Ouvertüre*“ hätte zwar noch ihren Platz „*vor grossen Kirchenstücken und Opern;*“ und in der Form von „*Partien blos in der Camtermusik.*“ Der Folge der „*Tanzstücke, die ohne Tanz waren,*“ war man aber „*bald müde, und liess es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden.*“ Diese „*Gattung wurde als Symphonie bezeichnet*“ und (...) in der Camtermusik, vor Opern und Kirchenmusiken eingeführet, wo sie noch itzt im Gebrauch“ ist. Neben den stark besetzten Streicherstimmen hätten Hörner, Oboen und Flöten die Aufgabe der klanglichen Verstärkung.⁵⁴

53. Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, Leipzig 1793, 3.Band, S. 301f.

54. Schulz, Johann Abraham: „Symphonie“ in Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771-1774, Band II, S.121.

Allerdings erweckt Schulz in seiner Beschreibung den falschen Eindruck, die Sinfonie hätte sich aus der Französischen Ouvertüre entwickelt und wäre nur entstanden, um den Schwierigkeiten zu entgehen, eine Ouvertüre zu gestalten und diese gut aufzuführen. Wichtig und interessant sind die Angaben über die starke Besetzung der Streicherstimmen.

Auf seiner zweiten Reise besuchte Roman die musikalischen Zentren, in denen Musik sich der Wechsel zur Sinfonie vollzog. Die neue musikalische Form, die aber noch einige Jahre die überkommenen Bezeichnungen Suite, Concerto, oder Sonata trug, wurde von ihm aber nicht nur übernommen. Roman versuchte vielmehr, eine eigene Version zu entwickeln.

Alle Werke dieser Übergangszeit (MAB:RO), BeRI 3-6, BeRI 8 und 102 weisen Merkmale der stilistischen Umstellung in der Anwendung neuer Satzformen auf.

Sie tragen zwar schon den Titel *Sinfonia*, werden aber gleichzeitig zum Teil noch mit dem Zusatz *overo Suite*⁵⁵ versehen. Als Beispiel für diese Gruppe von Orchesterwerken sei im Folgenden auf die Sinfonie E-Dur (MAB:RO) BeRI 3 hingewiesen.

Die Unsicherheit in der Formbezeichnung ist aus einer der Partituren dieses Werkes deutlich zu ersehen. Per Brant, Schüler von Roman und dessen Nachfolger als Hofkapellmeister, der die Abschrift der Partitur angefertigt hat, vermerkte auf dem Deckblatt die Bezeichnung *Suite*, auf der ersten Seite aber *Sinfonia*. Die Satzübersicht zeigt eine Bogenform, in der jeweils zwei schnelle Sätze ein Andante einschließen (Gustoso und Vivace in E-Dur - Andante in der Subdominante A-Dur - zwei Allegrosätze wieder in E-Dur).

Die wichtigen charakteristischen Merkmale des ersten Satzes, die häufigen Punktierungen und die Verbindungsfiguren in Zweiunddreißigstelnoten, zeigen Anklänge an den Charakter einer Französischen Ouvertüre. Im Gegensatz zum Vorbild einer Ouvertüre wird der zweite der beiden gleichlangen Satzteile nicht mit einem Halbschluss beendet, sondern mit einem Ganzschluss.

Der Melodieverlauf der ersten Violine erscheint durch kleine Tonleiterstrecken stark verziert. Sie wird teilweise in Parallelen von der zweiten Violine begleitet.

55. „Symphonie overo Suite“ bedeutet: Symphonie oder Suite

Im zweiten Teil erhält die Viola, welche in den ersten achtzehn Takten größtenteils unisono, oder in Oktavparallelen mit der Bassgruppe verläuft, mehr Eigenständigkeit. Der motivische Fluss wird in beiden Teilen durch einen aufsteigenden, durch Triller verzierten Tonleiterausschnitt in Viertelnoten unterbrochen. Dieses Teilmotiv wird durch den Bass in Terzen begleitet. Dabei wird die Bewegung durch die Viola (T.13) beziehungsweise durch die zweite Violine (T.31) durch Synkopen gestaut.

Nb.5: Sinfonia overo Suite E-Dur (MAB:RO), BeRI 3, 1. Satz, Takt 1-4

Nb.6: Sinfonia overo Suite E-Dur (MAB:RO), BeRI 3, 1. Satz, Takt 12-14 und 30-32

Auch wenn der erste Satz durch den Ganzschluss von der an sich üblichen Formulierung einer Ouvertüre abweicht, wird die Verbindung zu dieser formalen Vorlage durch die imitatorische Struktur des Vivace wiederhergestellt. Bis Takt 16 wechselt das viertaktige aus durchlaufenden Sechzehnteln bestehende Thema zwischen Bassgruppe und erster Violine ab, wobei in der jeweils anderen Instrumentengruppe viertaktig ab- beziehungsweise aufsteigende Tonleiterausschnitte als ständiger Kontrapunkt dazu geschrieben sind.

Nb.7: Sinfonia overo Suite E-Dur (MAB:RO), BeRI 3, 2. Satz, Takt 1-17

Ab Takt 16 werden die Sechzehntelgruppen auf sechs Takte erweitert. Hier liegt der Part der ersten Violine, quasi als Bordunstimme, über der Sechzehntelkette, welche teils parallel, teils in Gegenbewegung zwischen zweiter Violine und den unisono geführten Bratschen und Bassinstrumenten verläuft. Ingmar Bengtsson spricht hier von einem „*hint of imitative technique in the development of the rhythmically double opening motive*“.⁵⁶

Nb.8: Sinfonia overo Suite E-Dur (MAB:RO), BeRI 3, 4. Satz, Takt 17-29

56. Bengtsson, Ingmar: Einführung zu: The Symphony in Sweden, New York & London 1982, S. XX.

Das kurze zweiteilige Andante ist als harmonische Spiegelachse der ganzen Sinfonie zu bezeichnen. Zwischen jeweils zwei Sätzen in der Grundtonart ist dieser liedhafte Satz in der Subdominanttonart A-Dur komponiert. Die beiden Violinen bilden unisono die Oberstimme des im zweiten Teil durch lombardisch formulierte kleine Tonleiterausschnitte charakterisierten Satzes.⁵⁷

Nb.9: Sinfonia overo Suite (MAB:RO), BeRI 3, 3. Satz, Andante



Ebenfalls zweiteilig ist der gigueartige vierte Satz komponiert. Auch die harmonische Anlage - der Weg von der Tonika zur Dominante bis zum Doppelschritt und im zweiten Teil wieder zurück - und die motivische Verbindung beider Satzteile sind typische Merkmale eines Tanzsatzes.

Über der Kombination Viola und Bassgruppe, die über weite Teile des Satzes in Oktaven zusammengefasst sind, liegen die Terzparallelen der beiden Violinen. Der Verlauf des ersten Teiles ist durch die Aufteilung in zwei achttaktige, rhythmisch identische, Passagen gekennzeichnet. Beide Abschnitte werden dominantisch abgeschlossen; sie unterscheiden sich melodisch in der Stimmführung der letzten Takte.

Nb.10: Sinfonia overo Suite E-Dur (MAB:RO), BeRI 3, 4. Satz, Allegro, Takt 1-8



57. Lombardischer Geschmack, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Hrsg.: Hans Heinrich Eggebrecht, 12. Auflage, Mainz 1967, S.533: „Lombardischen Geschmack nennen Quantz, (1752) und J. Fr. Agricola eine Schreibart, bei der man ‚bisweilen, von zwei oder drei Noten, die anschlaggebende kurz macht, und hinter die durchgehende einen Punkt setzt.“

Das abschließende Allegro ist der einzige Satz der Sinfonie, der sporadisch Dynamikbezeichnungen aufweist. Taktart und die Gliederung durch zweitaktige Motive, die teilweise auf vier Takte erweitert werden, weisen auf das Vorbild eines Menuetts hin. Die vorwärtsdrängende Achtelbewegung des Motivbeginns in den Violinen wird von einer lombardisch formulierten Leiter in Terzen abgelöst, die sich im Verlauf des zweiten Teiles in einen Tonleiterauschnitt verwandelt, der in Triolengruppen abwärts verläuft und sich durch diese Schreibweise deutlich vom übrigen Melodiefluss abhebt. Die Takte 89 bis 94 könnten eigentlich schon der wohl vorbereitete Satzschluss sein. An den mit einer Fermate versehenen Takt 94 schließt sich aber noch eine Schlussgruppe von zehn Takten an, die motivisch identisch mit dem Abschluss des ersten Teiles komponiert ist. Sie unterscheidet sich aber harmonisch. Der erste Teil wird auf der Dominante beendet, während hier der Abschluss durch den Grundakkord des Satzes erfolgt.

Nb.11: Sinfonia overo Suite E-Dur (MAB:RO), BeRI 3, 5. Satz, Allegro, Takt 1-12

Wegen der Verwendung von Merkmalen beider Stilgattungen ist es wahrscheinlich, dass Roman dieses Werk genauso wie die anderen Sinfonien, die ähnliche Kennzeichen aufweisen, kurz nach seiner Rückkehr von seiner zweiten Reise, noch ganz unter dem Eindruck seines Aufenthaltes in Italien stehend, also in den Jahren 1737 bis 1745 geschrieben hat.

In den frühen 40er Jahren entstand der von Roman initiierten Konzertreihe, die im Rittersaal stattfand, eine starke Konkurrenz. Es wurden die so genannten *Radhus* - Konzerte angeboten.

Es waren Konzerte, die von einer *Musikaliske Akademi*, einer Vereinigung freischaffender Künstler, an jedem Donnerstag des Jahres bis Ostern veranstaltet wurden.⁵⁸ Sie boten dem Publikum Stockholms etwas, was es in den anderen öffentlichen Konzerten nicht zu hören bekam, nämlich weltliche Musik.

Sicher waren deshalb in den Programmen dieser Konzerte auch die ersten Sinfonien zu finden. Dies war möglicherweise auch ein Grund, der Roman veranlasste, Johan Agrell (1701-1765) und wahrscheinlich auch andere Komponisten zu bitten, ihm die neuesten Werke vom europäischen Festland zu schicken. Die Zusendungen begannen 1742.⁵⁹

Ebenfalls 1742 trat eine Entwicklung ein, von der sich Roman eigentlich für seine Orchesterarbeit einiges erwarten konnte. Der neue Kronprinz Adolph Frederik brachte sein Privatorchester mit.

Nicht ohne Berechtigung erwartete Roman durch die Verbindung beider Ensembles einen weitaus volleren Orchesterklang. Außerdem versprachen die neu hinzu kommenden Bläser eine Erweiterung der kompositorischen Möglichkeiten.

Es wurde aber recht schnell ersichtlich, dass an eine Verbindung von Hoforchester und Privatkanpelle nicht gedacht war. Für das kommende Jahr 1743 übernahm das neue Ensemble sogar die *Radhus*-Konzerte und wurde so zu einer beachtlichen Konkurrenz in finanzieller Hinsicht, aber auch was die Gestaltung der Konzerte durch die Anwendung neuer musikalischer Formen und Möglichkeiten der Instrumentierung betraf.

Das Privatorchester hatte natürlich eine direkte Verbindung zu den neuesten musikalischen Entwicklungen auf dem Festland, mit denen Roman sich erst vertraut machen musste.

58. P. Vretblad, *Koncertlivet*, S.142. Hier betont Vretblad, dass die Konzerte der „Musikaliske Akademi“ in keiner Verbindung zur Königlichen Akademie für Musik, die 1772 gegründet wurde, standen. Er bezeichnet diese Verbindung als Missverständnis der gängigen Praxis im 18. Jahrhundert, Konzerte als „Musikalische Akademien“ zu bezeichnen. Eine Gruppe von Künstlern - sie bildeten die „Akademi“- veranstaltete die Konzerte in eigener Regie und auf eigene Rechnung.

59. Morgenroth, Sheerin, Jeanette: Introduction zu: *Five Symphonies of Agrell: "According to the payroll books, Agrell received the sum of 120:28 Thalers for 'Musicalierne fran Cassel. The contents of this music is not specified"*, Silver Springs, Maryland May 1983.

. Das Ergebnis waren Sinfonien, deren formaler Aufbau sich nicht mehr an der Dreisätzigkeit orientierte und in deren Partitur immer, in wechselnden Kombinationen Querflöten, Oboen und Hörner Verwendung fanden.

Die immer deutlicher werdenden Schwierigkeiten im Verhältnis der beiden Orchester, die Nichterfüllung der Wünsche und Vorstellungen, die Roman mit der Ankunft des kurfürstlichen Privatorchesters verbunden hatte, die Umorientierung des musikalischen Interesses im Königshaus - hier wurde die Oper absoluter Favorit und damit natürlich auch in der Öffentlichkeit - und die Verschlechterung seines Gesundheitszustandes bewogen Roman, zuerst zeitlich begrenzt, dann aber endgültig, mit seiner Familie Stockholm zu verlassen.

In den letzten Jahren widmete er sich verstärkt einem Vorhaben, das ihn eigentlich immer intensiv beschäftigt hatte. Es war dies die Verbindung von Musik und der schwedischen Muttersprache auf kirchlichem und weltlichem Gebiet.

Dies und die Abwendung von der Komposition von Orchestermusik ist ein Hinweis, der hilft, den Zeitraum, in dem Roman diese verfasst hat, noch weiter einzugrenzen. Es ist unwahrscheinlich, dass nach 1752, nachdem Roman also endgültig in den Ruhestand getreten war, noch Sinfonien und andere Werke für Orchester entstanden sind.

Da nach Ansicht Romans die Konzerte ein profundes Mittel waren, um das Können des Orchesters weiter zu entwickeln, waren zumindest die Sinfonien nicht nur für den kleinen Kreis des Hofes, für dessen Festlichkeiten und Vergnügungen komponiert, sondern auch für die Öffentlichkeit der Stadt Stockholm. Diese Umwidmung ist deutlich als Zeichen einer Neubestimmung musikalischer Gegebenheiten zu verstehen und zeigt Roman auf dem Weg in eine Zeit, die Musik und Gesellschaft auf eine andere Art und Weise verbindet, als es in der Barockzeit üblich war.

Deutlich in die Belange des schwedischen Hofes gehören die letzten großen Orchesterwerke Romans: *Konung Frederiks I:s begravningmusik* (HRV 402), die Trauermusik zur Beerdigung Frederik I., und die Festmusik zur Krönung des Nachfolgers (HRV 403).

Die *Svenska messan* (HRV 404) ist wohl als der letzte und endgültige Nachweis für Romans Bemühungen, die zeigen sollten, dass das Schwedische im kirchlichen Bereich als absolut gleichwertig mit dem Lateinischen zu bewerten sei.

Neben den genannten Kantaten, den großen Orchestersuiten, den Sinfonien und den Gesangskompositionen der letzten Jahre sind zwei Kompositionsformen zu nennen, die sicher mit der Person Roman als Solist in Verbindung stehen und die er wahrscheinlich für sich selber geschrieben hat. Es sind dies Solokonzerte für seine Hauptinstrumente: vier für Violine, zwei für Oboe und ein Konzert für Querflöte.

Die zweite Gruppe von Kompositionen für das für Roman wohl wichtigste Instrument die Violine, sind die Assaggi a violino solo, eine Reihe von drei- oder vier-, später auch einsätzigen Sonaten für Solovioline ohne Begleitung.

Es ist eine Werkform, die als eher ungewöhnlich für die Entstehungszeit der Instrumentalwerke Roman zu bezeichnen ist, auch wenn zum Beispiel im Werkkatalog von Francesco Saverio Geminiani unter op.1 zwölf Sonaten für Violine Solo zu finden sind.

Diese Sonaten, 1705 erschienen, könnten das Vorbild für Roman gewesen sein ⁶⁰ genauso, wie die Solosonaten von Johann Sebastian Bach.

Eine gedankliche Verbindung zu den Werken Bachs scheidet für Ingmar Bengtsson allerdings aus, ⁶¹ auch wenn in der Literatur eine Möglichkeit beschrieben wird, die eine Vorbildfunktion der Bachschen Solosonaten ergeben könnte.

Der Bruder von Johann Sebastian Bach, Johann Jakob, war ab 1704 Mitglied des Trompetenkorps Karls XII., ab 1712 also mit Roman zusammen am schwedischen Hof tätig. Die Möglichkeit zu einem Kontakt wäre also gegeben. ⁶² Trotzdem erscheint diese angedachte Verbindung wohl mehr als „til stil och anda“ ⁶³, mehr als Wunschgedanke, denn als nachweisbare Wirklichkeit.

60. Helenius, Eva: Booklet zu: Johan Helmich Roman, 6 Assaggi à Violino Solo, CD CSCD 94009, Stockholm 1994, S. 4.

61. Bengtsson, Ingmar: Booklet zu: Johan Helmich Roman, Then Svenska Mässan, CD Musica Svecia (Swedish Music Anthology), MS 401, Stockholm 1984.

62. E.Helenius, Roman, 6 Assaggi, 1994, S. 4.

63. Hedwall, Lennart: Svensk musikhistoria, Falun 1996, S. 28.

1.4 Die Entwicklung der Sinfonie im 18. Jahrhundert

Die wohl für Roman wichtigste musikalische Form - sie wurde in den Folgejahren zu einem festen Bestandteil seiner öffentlichen Konzerte - ist die Großform für Orchester, die Sinfonie.

Einer der ersten Theoretiker, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit der sich neu entwickelnden musikalischen Form der Sinfonie auseinandersetzen, ist Johann Mattheson.⁶⁴

Er beschreibt sie folgendermaßen: „*Symphonie, Sinphonia heisset in genere alles was zusammenklinget / in specie aber bedeutet es / eine solche Composition die allein auff Instrumenten hervorgebracht wird*“. ⁶⁵

Solche Charakterisierungen sind allerdings auch schon in der Literatur des 16. und 17. Jahrhundert zu finden. Zuerst wurden mehrstimmige auf ein Instrument übertragene, vokale Sätze als Canzoni da sonar bezeichnet. Sie sind in verschiedenen Lautentabulaturen zu finden. Diese Entwicklung ist wohl als Ursprung für den Begriff Sonata zu bezeichnen, der ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts belegt ist und allgemein gebräuchlich wurde.

Michael Praetorius gibt eine ähnliche Definition für *Sinfonia* als den italienischen Begriff für ein Stück, das „*in Manier einer Toccate, Pavane, Gagliarde oder andern [...] allein auff Instrumente gespielt wird*“. ⁶⁶

Er stellt außerdem fest, dass diese Kompositionen als Vor- beziehungsweise Zwischenspiele im Ablauf größerer Werke zur Anwendung kämen.

Ein weiteres Zitat von ihm macht deutlich, dass eine klare Trennung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, vom Begriff her, noch nicht vorhanden ist. Er bezeichnet eine *Instrumentalkanzone* deswegen als ein *Lied* für ein Instrument:

64. In folgenden Werken setzt sich Mattheson mit der Form der Sinfonie und allgemein mit dem Komponieren auseinander:

a. Das Neu-Eröffnete Orchester, Hamburg, 1713, (R 1993).

b. Critica Musica, 2 Bände, Hamburg 1722 und 1725.

c. Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, (R 1954, 1969, 1991).

65. J. Mattheson Das Neu-Eröffnete, 1713, S. 171.

66. Praetorius, Michael: Syntagma musicum, Wolfenbüttel 1619, zitiert nach Nachdruck, Kassel etc., 1958, S. 24.

„Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; Daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch / fröhlich und geschwinde hindurch passiren [...]“.⁶⁷

Noch 1739 beschreibt auch Mattheson diese Verbindung als eine „Mutter - Kind - Beziehung“.

„Der erste Unterschied [...] bestehet demnach darin, dass jene, so zu reden, die Mutter, diese aber ihre Tochter ist. [...] Aus sothenem Grund=Satze fließet von selbst der zweite Unterschied zwischen den Sing- und Spiel-Melodien, nemlich, dass jene vorgehet, und diese nachfolget [...] Nun ist ja alles gespielte eine blosser Nachahmung des Singens, [...]“⁶⁸

Der Begriff *Symphonie* wurde als Bezeichnung von ganz unterschiedlichen Werken und Werkteilen verwendet. Noch 1768 wird seine Bedeutung von Jean-Jacques Rousseau folgendermaßen erklärt:

„Aujourd’hui le mot de symphonie s’applique à toute Musique instrumentale, tant des Pieces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les Sonates et les Concerto, que de celles ou les instruments se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos Opera [...]. On distingue la Musique vocale en Musique sans symphonie, qui n’a d’autre accompagnement que la Basse-continue; et Musique avec symphonie, qui a au moins un Dessus d’instruments, violons, flutes ou obois“⁶⁹

Ort und Gelegenheit der gedachten Aufführung bestimmen die Weiterentwicklung des Begriffs *Sonata* in der Barockzeit. Kirche und Hof waren die wichtigen Entwicklungsträger. Für den kirchlichen Bereich, in dem Sonaten während der Messe oder anderer gottesdienstlicher Handlungen Verwendung fanden, entstand die *Sonata da chiesa*, die *Kirchensonate*. Für die Festlichkeiten am Hof entwickelte sich die *Sonata da camera*, die *Kammersonate*.

Typisch für die *Sonata da chiesa* ist die viersätzliche Anlage in der Tempofolge langsam - schnell - langsam - schnell. Der erste Satz ist geradtaktig, homophon oder imitatorisch und häufig in punktiertem Rhythmus angelegt. Der zweite schnelle Satz ist fugiert komponiert. Es folgt ein langsamer homophoner Satz, der häufig an die Form einer Sarabande angelehnt ist.

67. M. Praetorius, Syntagma, S. 24.

68. J. Mattheson, Capellmeister, 1739, S. 204.

69. Rousseau, Jean-Jaques: Dictionnaire de musique, 2 Bände, Paris 1768, S. 458f.

Der die Form abschließende Satz erscheint oft fugiert und ist durch einen tänzerischen Rhythmus bestimmt.

Alle Sätze sind innerhalb ihres Ablaufes durch die Verwendung einheitlichen motivischen Materials und durch eine feststehende Stufenfolge harmonisch gekennzeichnet.

Diese Abfolge der Tonstufen und die damit verbundene Spannungssteigerung ist eine für die Sinfonie bedeutsame Grundlage, da sie in allen Werken der späteren Entwicklung dieses Genres ohne Ausnahme festzustellen ist.

Als musikalischer Gegensatz zur *Kirchensonate*, der *Sonata da chiesa*, entwickelt sich die *Sonata da camera*, die *Kammersonate*, deren Ablauf von Tanzsätzen bestimmt wird. Dabei kann ein Präludium, welches auch als *Sonata* bezeichnet wird, die Folge der Tanzsätze einleiten.

In einem der frühen Beispiele für die Musik-Lexikographie des 18. Jahrhunderts beschreibt Sébastien de Brossard die Barocksonate als „*große Composition*“, als „*Fantasie*“, oder als ein „*Präludium*“.

Bei der Anfertigung so einer Sonate habe der Komponist vollkommene Freiheit „[...] *ny a aucun nom-bre fixe ou espace particuliere de mesure* [...]“, ⁷⁰ er ist also „[...] *an keine Zahl noch Maasse stricte gebunden*“. ⁷¹ Sie sei „[...] *selon la fantasia du Compositeur* [...]“ ⁷² nur von der Fantasie des Komponisten abhängig.

Die Kirchensonate wird als „[...] *grave et majestueux, proportionnée a la dignité et sainteté du lieu* [...]“ ⁷³ beschrieben. Die Kammersonate besteht nach Brossard aus „*des suites de plusieurs petites pièces propres a faire danser, et composées sur la même Mode ou Ton*“. ⁷⁴

Die Vorgabe der gleichen Tonart wird aber im dritten Band des *Dictionnaire* gelockert. Ein Teil der Binnensätze kann auch andere Tonarten als harmonische Grundlage haben, nicht alle Sätze müssen also in der gleichen Tonart stehen. Diese Beschreibung macht klar, dass es zum Zeitpunkt der Formulierung des Begriffes *Suonata* für den Autor eigentlich keinen Unterschied mehr zwischen einer Kammersonate und einer Suite gab.

70. Brossard, Sebastian de: Dictionnaire de musique, Band 1, 1. Artikel «Suonata», Paris 1703, S. 139, 3. Edition, Amsterdam um 1710.

71. J. Matheson, Das Neu-Eröffnete, S. 171.

72. S. de Brossard, Dictionnaire, S. 139.

73. Ebd.

74. Ebd., S. 140.

Die vorher beschriebene Übereinstimmung Matthesons mit den Formulierungen Brossards - ein Komponist sei bei seiner Arbeit „*an keine Zahl noch Maasse gebunden*“ und besitze völlige Freiheit - erfährt durch den frühen Versuch einer formalen Gliederung des ersten Satzes einer Sinfonie in zwei Abschnitte, die zu wiederholen sind, eine Einschränkung.

Mattheson skizziert damit den grundsätzlichen Aufbau, zumindest eines ersten Satzes einer Sinfonie, der dann über Jahrhunderte beibehalten wird. Dies geschieht in einem Abschnitt seines *Neueröffneten Orchesters*, in dem verschiedene instrumentale Möglichkeiten von Einleitungssätzen beschrieben werden.

Die in diesem Abschnitt als Beispiel bezeichnete zweisätzige Sinfonie, deren abschließender „*Menuet-gleiche Satz (...)* in der Kirchen aber *sich nimmer melden wird*“, wird als Möglichkeit bezeichnet, die Ouvertüre einer Oper oder die *Suonata* zu Beginn eines geistlichen Werkes zu ersetzen.

Mit der in der Beschreibung genannten „*dominierenden Hauptpartie*“ ist wohl die Oberstimme gemeint, welche im Gegensatz zum polyphonen Satz immer stärker in den Vordergrund gerückt wird. Diese Umwandlung der Wertigkeit der einzelnen Stimmen bildet die Voraussetzung für den homophonen Satz des 18. Jahrhunderts.⁷⁵

Neben der Sinfonie als Form rein instrumentaler Musik werden die Ouvertüre und die Intrade genannt, wobei „*unter allen Piecen, die instrumentaliter executiert werden (...)* die so genandte *Ouverture das Prae*“ behält. Der Satztyp, dessen „*Invention wir den Frantzosen zu dancken haben,*“ hat seinen Platz zu Anfang einer Oper, eines Schauspiels, leitet aber auch Kammermusikwerke ein.⁷⁶

Die Intrade „*[...] brauchen die Italiäner gleichfalls anstatt der Ouvertüren in weltlichen Sachen. [...] Sie haben gemeiniglich zwey Reprisen, von einerley Tacte, als $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ und C., ein pathetisches zur Attention bequemes intonirendes Thema, und vollstimmiges Wesen ohne Fugen, auch sind sie dabey kürtzer zu fassen als die Symphonien.*“⁷⁷

75. J. Matheson, Das Neu-Eröffnete, S. 171.

76. Ebd., S. 170.

77. Ebd., S. 172.

Mit diesen Charakteristika der einzelnen Formen ist für Mattheson auch die Aufgabenstellung für Sinfonie und Intrade verbunden.

*„Eine mäßigere Gattung gibt [...] die Symphonia, Symphonia - da Chiesa, in der Kirche, da Camera, in der Kammer, del Drama, in der Oper - welche, ob sie gleich auch eine ziemliche Besetzung, von Streich= und Blase=Instrumenten zugleich erfordert, dennoch so verwehnt und üppig nicht seyn darff, als das grosse Concert. Denn, unangesehen die Symphonien den vornehmsten Sing=Spielen zur Oeffnung dienen, so wie die Intraden den geringern, haben sie doch kein so wollüstiges Wesen an sich“.*⁷⁸

Die Erläuterung des Begriffes Sinfonie aus Matthesons erstem Werk - *Das Neu-Eröffnete Orchester* - wird allgemein übernommen und erscheint in mehreren musikgeschichtlichen Abhandlungen dieser Zeit, so auch in dem Werk *„Musicalische Handleitung“* in drei Bänden *„verbessert und vermehret“* und *„mit einer Vorrede zum Druck befördert von Friedrich Erhardt Niedt.“*

In diesem Werk beschreibt er, er ist wie sein Lehrer Johann Philipp Kirnberger Mitarbeiter von Niedt, dass die Sinfonien *„(sonderlich wenn sie vor weltlichen Sachen erscheinen) mit einem etwas brillirendem und majestätischem Wesen anfangen [...]“*.⁷⁹

Hier wird nun auch endgültig der Begriff *dominierende Hauptpartie* gleichgesetzt mit der führenden Oberstimme. Im gleichen Werk wird die Erläuterung des Fachbegriffes Sinfonie erweitert, und zwar durch die Verwendung von Taktzahlen in der Beschreibung der formalen Gliederung der drei Sätze einer Sinfonie. Dabei geht er besonders auf die Form des dritten Satzes, eines Tanzsatzes, ein.

Er nennt zwei Tänze, die *Giga* und eine *Passepied*, fordert aber nur das Tempo einer *Giga* und die Nachahmung einer *Passepied*, also nur die äußerlichen Kennzeichen dieser Tänze.

In der Fortsetzung des Textes finden sich dann auch Angaben, nicht nur zum taktmäßigen Aufbau eines Werkes, sondern auch zu dessen harmonischer Anlage

78. J. Mattheson, *Der Capellmeister*, S. 234,

79. Niedt, Friedrich Erhardt: *Musicalische Handleitung, Anderer Theil*, Hamburg 1721, Neudruck 1976, S. 106f.

„[...] und setzet erstlich 14 Tacte in dem gewöhnlichen prächtigen Ouverturen-Stylo; doch ohne mehr als eine förmliche Cadenz, und zwar in quitem modi zu machen welches meine Anmerkungen Orch. I. 171. bekräftiget. Hernach fängt er ein thema, im egalen Tact mit dem allegro an und führet solches [...] hindurch bis an einen abermaligen Schluß in quintam modi; [...] darauf denn das thema, in regulari repercussione [...] zum final schreitet. So weit ist es eine Ouverture, jedoch eine Italiänisierte Ouverture, weil kein Frantzose solche Passagie noch Solo in der seinen einführen darff. Der dritte Satz ist ein kurtzes adagio von 10 Tacten in der gemeinen Tripla: worüber ein Frantzose sich wundern würde; [...] Die vierte und letzte sectio dieser schönen Piece ist endlich eine ordentliche Gigue im $^{12}/_8$ deren erste Reprise fünff; die andere 10 Tacte hat und also eine artige Symmetriam auffweist. [...]“⁸⁰

Die beschriebene Satzfolge, das Werk beginnt mit einer kurzen, langsamen Einleitung, an die ein Allegrosatz anschließt, weicht nicht von der gebräuchlichen formmäßigen Gestaltung einer Sinfonie ab.

Nach den beiden Anfangssätzen beschließt, nach einem weiteren Adagio, ein Tanzsatz, dessen Formulierung *eine artige Symetrie* aufzuweisen hat, die Komposition.

Wichtig erscheint, neben der genauen Beschreibung der Längenverhältnisse der einzelnen Teile, aber die Skizzierung der verwendeten Tonstufen, die hier ebenfalls zu einer genauen Formbestimmung beiträgt.

In einem kurzen zeitlichen Abstand folgen weitere Werke: Die *Musikalische Handleitung* von Niedt stammt aus dem Jahr 1721, das *Compendium Musices* von Johann Adolph Scheibe erscheint um 1730, das Buch *Critischer Musicus* 1745. In diesen Abhandlungen ist eine wichtige Weiterentwicklung in der Beschreibung formaler Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts festzustellen.

Es werden hier die *alte* und die *jetzige* Form der Sinfonie miteinander verglichen. Scheibe stellt fest, dass für die *alte* Form die Harmonie bedeutender ist als die Melodie und dass dem Kontrapunkt eine weitaus größere Wertigkeit beigemessen wird als in der *jetzigen* Art. Bei dieser entwickelt sich die Melodie *freier* und *natürlicher* und sie bestimmt den Ablauf des Werkes, welches nicht mehr durch die *Künstlichkeit* der *Fugen*, *Canones* und *anderer Nachahmungen* charakterisiert ist.

80. Fr. E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, S. 106f.

Scheibe beginnt seine Beschreibung mit einem Text, der sich deutlich an den Voraussetzungen orientiert, die Sébastien Brossard und Mattheson formulieren, als sie die Möglichkeiten beschreiben, welche eine Sinfonie dem Komponisten für seine Arbeit bietet. Beide nennen die *völlige Freiheit in der Erfindung* und das Nichtvorhandensein von Bindungen an *Zahl und stricte Maasse*.

Im Gegensatz zu Mattheson, der *Intrada* und *Symphonie* als musikalisch gegensätzlich bezeichnet, sieht Scheibe die *fanfarenähnliche Intrada* als Ursprung der Symphonie.

Die Intrade, wurde von den „Italienern, die niemals geschickt gewesen sind, diejenige Gattung von vollstimmigen Instrumentalstücken, welche die Franzosen und nach ihnen die Deutschen ihren Opern vorsetzen, glücklich nachzuahmen“, als musikalische Einleitung verwendet.

[...] Weil aber in denselben wenig Melodie war, und das meiste darauf ankam, ein starkes, lebhaftes und durchdringendes kurzes Geräusche zu machen, so war man bemühet, eine bessere und angenehmere Ordnung zu treffen, die alten Sinfonien zugleich bequemer und singender einzurichten, und von der überflüssigen Kunst zu reinigen, die Lebhaftigkeit der Intrade dabey zu behalten, und alles dieses mit einander zu verbinden, und hieraus entstand endlich die jetzige Form der Sinfonien“.⁸¹

In der direkten Gegenüberstellung zweier Ausschnitte aus dem 2. Band des Critischen Musicus wird die Entwicklung auf dem Gebiet der sinfonischen Musik deutlich. Die *alte Art* einer Sinfonie beschreibt Scheibe als in wichtigen Merkmalen unterschiedlich von der *Neuen*.

„[...] Die Melodie war nicht so frey, nicht so natürlich, und folglich auch nicht so lebhaft und fließend. Man sah darinnen mehr auf eine starke und vollständige harmonische Ausarbeitung. Sie waren daher auch künstlicher und mühsamer zu verfertigen.[...] Und so waren sie auch nicht so geschickt, alles dasjenige auszudrücken und zu wirken, welches hingegen durch unsere heutigen Symphonien geschiehet, und worinnen auch ihr eigentlicher Charakter besteht. Und so waren denn ihre Synphonien mit Contrapuncten, Fugen, Canonen und anderen künstlichen Nachahmungen durchflochten. Die Instrumente flochten sich in einander und löseten sich durch allerhand Bindungen unter sich ab, wie war es also möglich, eine freye und deutliche Melodie anzubringen[...]“⁸²

81. A. J. Scheibe, Critischer Musicus, Band 2, S. 311.

82. Ebd., S. 305.

Die *starke harmonische Arbeit*, der häufige Akkordwechsel in der Begleitung einer Melodie macht es nach Ansicht Scheibes unmöglich, dass sich die Melodie *frey und natürlich* entfalten kann. Auch die Verwendung von *Contrapunkten*, in denen sich die Instrumente *in einander verflechten*, verhindern eine klar gegliederte Melodiebildung und damit - seiner Meinung nach - einen logischen und übersichtlichen Aufbau des Werkes.

Nach Scheibe besteht die „itzige Symphonie“ [...] *aber bald nur aus drey bald auch aus vier von einander unterschiedenen Theilen. Der erste Satz ist ein Vivace oder Allegro, welches bald in zwo Theile, bald auch nicht untertheilet ist. Darauf folgt ein Andante, Adagio oder langsam gesetzter Satz; als dann ein kurzes Vivace oder Presto, oder auch Tempo di Minuetto. Den Schluss macht eine Italiänische Gavotte, oder so vorher ein Presto in geraden Tackt gegangen eine Minuetta mit einer Abwechselung von drey Stimmen. Wie wohl man auch mit der Minuetta oder Presto selbst schließen kann [...]*“⁸³

Er beschreibt in diesem Abschnitt seines *Compendium Musices* verschiedene Satzfolgen einer Sinfonie. Das abschließende Menuett einer dreisätzigen Sinfonie charakterisiert er mit der *Abwechselung von drey Stimmen*.

Damit ist wohl das Trio gemeint, welches mit dem Menuett *abgewechselt* wird und im Gegensatz zum vollstimmigen Menuett dreistimmig angelegt ist.

Am interessantesten in der Beschreibung aber ist die viersätzliche Version einer Sinfonie mit einem Menuett an dritter Stelle der Satzfolge. Hier wird etwas geschildert, was eigentlich der Mannheimer Schule um Johann Stamitz, oder den Wienern Mathias Georg Monn und Georg Wagenseil zugeschrieben wird. Nach dem zweiten langsamen Satz folgt hier entweder ein kurzes *Vivace oder Presto* oder auch ein *Tempo di Minuetto*. Dieses *Vivace oder Presto* könnte also vom Tempo her das spätere Scherzo sein, denn es werden keine verschiedenen Taktarten zwischen den genannten Sätzen *Vivace oder Presto* und *Minuetto* erwähnt.

In der Folge skizziert Scheibe ganz allgemein die formale Gestaltung eines ersten Satzes einer Sinfonie. Er formuliert dabei aber so pauschal, dass diese Beschreibung für alle Sätze einer Sinfonie anwendbar erscheint. Für ihn existieren zwei Möglichkeiten der formalen Gestaltung. Entweder besteht der Satz aus zwei *Clauseln*, also zwei großen Abschnitten, wobei der erste Teil wiederholt werden kann, oder er verläuft ohne mittige Aufteilung.

83. Scheibe, Adolph Johann: *Compendium Musices*, Leipzig 1730, Anhang zu Benary, Peter: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1960, S. 84.

Der *Hauptsatz*, das *Kopfmotiv* einer Sinfonie in einer Dur-Tonart, beginnt in der Grundtonart und gelangt zur Dominante. In einer Moll-Tonart führt der harmonische Weg zur Dur-Parallele oder ebenfalls zur Dominante.

Häufig beginnt der zweite Teil auch mit dem *Hauptsatz*, aber in der Tonart formuliert, in welcher die erste *Clausel* abgeschlossen wurde, also in der Dominante. Dieses Hauptmotiv erscheint dann aber nicht noch einmal im Verlauf der zweiten *Clausel*. Die Begründung dafür ist die motivische Entsprechung der beiden Satzteile. Den wichtigen Unterschied stellt die harmonische Grundlage dar. Der Weg von der Tonika zur Tonart des Abschlusses des ersten Teiles führt nun von dieser zur Grundtonart zurück.

Eine etwas andere für die Wertung der Form einer Sinfonie nicht so positive Entstehungstheorie beschreibt Johann Abraham Peter Schulz.

In Johann Georg Sulzers Werk *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* stellt er fest, dass diese Form der Orchestermusik eigentlich entstanden sei, weil Ouvertüren schwer aufzuführen, und noch schwerer zu komponieren seien als die *leichtere Form* der Sinfonie.

Dabei ist für ihn eine *Partie* mit der Abwechslung von fugierten Allegrosätzen und Tänzen das Paradebeispiel für die Form einer Sinfonie.⁸⁴

Die verwendete Bezeichnung *Partie* lässt darauf schließen, dass hier eine falsche Vorlage für den Formbegriff *Symphonie* zu dieser Formulierung geführt hat. Die grundsätzliche Haltung Sulzers und Johann Philip Kirnbergers, dessen Schüler Schulz gewesen ist, zu instrumentaler Musik wird außerdem in einem Zitat aus dem Abschnitt über Instrumentalmusik deutlich.

„Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Uebungen, wodurch Setzer und Spiehler sich zu wichtigern Dingen geschickter machen, dienet sie, wenn sie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt. [...] Aber die Erfindung für Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen bestimmten Endzwek haben, ist fast gänzlich dem Zufall überlassen. [...] Daher kommt es, das die meisten Stücke dieser Art nicht anders sind, als ein wohlklingendes Geräusch, das stürmend oder sanft in das Gehör fällt.“⁸⁵

84. Seit dem 17. Jahrhundert werden die Begriffe Partita oder Partia - Plural: Parti, Partien, Partyen - als Bezeichnung für eine Instrumentalkomposition im Sinne einer Suite verwendet.

85. Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bände, Leipzig 1771-1774, 1. Band, S. 559. Sulzer formulierte anfänglich die Überlegungen von Kirnberger und Schulz. Ab 1771, nach der Erkrankung von Sulzer, übernahm Schulz seine Stelle. (Bericht von Schulz in der AMZ aus dem Jahr 1800).

Diese ablehnende Haltung gegenüber jeglicher instrumentaler Musik wird von Schulz aber nicht weiter mitgetragen. Er schreibt etwas später der Sinfonie einen „*Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen*“ zu.

„*Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in Kammerkonzert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. [...] Die Kammersinfonie [...] erreicht diesen Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart*“. Die Werke [...] „*enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, [...], concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen [...] starke Schattierungen des Forte und Piano und fürnehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, [...] ihre Zusammen-
tönung nur eine einzige Melodie hören lässt, [...]*“. ⁸⁶

Besonders interessant ist in diesem Abschnitt der Begriff der *concertirenden* Mittelstimmen, die nicht nur rein begleitende Funktion haben, sondern in ihrer selbständigen Linienführung, in der *Zusammentönung* mit den anderen Stimmen, eine *einzig Melodie* ergeben. Schulz fordert hier die Gleichberechtigung aller Stimmen als Voraussetzung für das Erreichen des oben beschriebenen *Endzweckes*.

Ein weiteres positives Merkmal eines guten Orchestersatzes sind für ihn die *Crescendowalzen*, das Crescendo in Verbindung mit sequenzierenden Figuren. Dieses Kennzeichen wird in der Musikgeschichte als wichtiges Merkmal der *Mannheimer Schule* genannt.

In den Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich in verschiedenen Beschreibungen von Sinfonien immer häufiger der Begriff des musikalischen Gegensatzes. Allerdings beschränken sich diese Gegensätze auf die Begriffe, wie „*ernsthaft*“, „*niedrig*“, „*abgeschmackt*“. Gleichzeitig wird aber auch die Frage gestellt, ob die „*Lustigkeit von Menuetten und Trii*“ einer Symphonie nicht besser zu Gesicht stünde als der Versuch eines Komponisten „*seine Kunst zur Unzeit durch Krebsgängige Canonen und andern harmonischen Spielwerken*“ zu zeigen.⁸⁷

86. J. A. Schulz: Symphonie, Band 4, S. 479.

87. Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 4 Bände, Leipzig 1766-1770, Neudruck 1970, Band 3. S. 107.

In einer Ausgabe seiner „Wöchentlichen Nachrichten“ warnt Johann Adam Hiller (1728-1804) vor dem Einfluss der italienischen Oper auf den Formbegriff der *Symphonie* und davor, den Einfluss des *Komischen* zu stark werden zu lassen.

„Jedermann weis, dass die Oper heut zu Tage der herrschende Geschmack, in Italien, sey. [...] Sinfonien, Concerten, Trii, Sonaten, alles nimmt heut zu Tage etwas von ihrer Schreibart an, welches eben nicht zu tadeln wäre, wenn das Niedrige und Abgeschmackte allemal glücklich vermieden würde.“⁸⁸

Aus einem ins Deutsche übersetzten Artikel des französischen Schriftstellers Francois-Jean de Chastellux aus dem Jahr 1765 übernimmt Hiller aus dem Vergleich einer Sinfonie mit einem Konzert, die Gleichsetzung des musikalischen Geschehens mit einem Gespräch der einzelnen Instrumentengruppen.

„Die deutschen Symphoniesetzer, zum Beyspiele, sehen nicht sowohl darauf, ein simples Thema zu erfinden, als schöne Wirkungen durch die Harmonie hervor zu bringen, welche sie durch die große Menge von verschiedenen Instrumente erhalten, die sie anbringen, und durch die Art, mit welcher sie dieselben nach einander arbeiten lassen. Ihre Symphonien sind eine Art von Concerten, wo sie sich auffordern und antworten, mit einander streiten, und sich wieder vereinigen. Es ist eine anhaltende Unterredung.“⁸⁹

Sébastien de Brossard hat in seinem *Dictionnaire de musique* festgehalten, dass nicht alle Sätze einer *Symphonie*, im Gegensatz zu einer *Suite*, in der gleichen Tonart formuliert sein müssten. Er macht dabei aber keine genauen Angaben. Diese sind dann aber zum Beispiel bei Johann Joachim Quantz zu finden.

„Geht das Allegro aus einer der größeren Tonarten, z.E. aus dem C dur: so kann das Adagio, nach Belieben, aus dem C moll, E moll, A moll, F dur, G dur, oder auch G moll gesetzt werden. Geht aber das erste Adagio aus einer der kleineren Tonarten, z. E. aus dem C moll: so kann das Adagio entweder aus dem Es dur, oder F moll, oder G moll, oder As dur gesetzt werden. Diese Folgen der Tonarten sind die natürlichsten [...]. Wer aber den Zuhörer auf eine empfindliche und unangenehme Art überraschen will: dem steht es frey, außer diesen Tonarten, solche zu wählen, die ihm nur allein Vergnügen machen können. Zum wenigsten wird große Behutsamkeit dabey erfordert [...].“⁹⁰

88. J. A. Hiller, Wöchentliche Nachrichten, die Musik betreffend, Band 3, S. 62.

89. Chastellux, Francois-Jean de: *Essai sur l'union de Poesie et de la Musique*, Paris, 1765, R.1970; übersetzt und in die Wöchentlichen Nachrichten übernommen von Johann Adam Hiller, 4. Band, S. 84.

90. Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*, Berlin 1752. R. Leipzig 1926, S. 231.

Quantz gibt hier Möglichkeiten der Tonartenfolge einzelner Sätze an, die er als die *natürlichsten* bezeichnet. Gleichzeitig zeigt er aber auf, dass es auch Möglichkeiten gibt, die einzelnen Sätze tonartlich so aufeinander abzustimmen und miteinander zu verbinden, dass es wahrscheinlich nur dem Vergnügen des Komponisten dienen und das Publikum *unangenehm* überraschen würde. Bei diesem Vorhaben wäre dann allerdings keine größere Sorgfalt notwendig.

Eine ähnliche Zusammenstellung hat auch Joseph Riepel formuliert. Er teilt die Tonarten in zwei *Klassen*, in die *insgemeinen* und die *insbesonderen*. Dabei muss der neue Grundton mit der Tonika des vorangehenden Satzes eine Konsonanz bilden. Wenn die Ausgangstonart C-Dur ist, folgt der zweite Satz entweder in den *insbesonderen* Tonarten C-Dur, c-Moll, a-Moll, F-Dur, G-Dur, e-Moll oder in den *insgemeinen*, wie g-Moll, f-Moll, Es-Dur, A-Dur, E-Dur und As-Dur. Eine stärkere Übereinstimmung zwischen den Angaben von Quantz und Riepel ergibt sich im Falle einer Molltonika des ersten Satzes. Hier entsprechen die *insbesonderen* Tonarten Riepels den Angaben von Quantz.⁹¹

Auch wenn in den musiktheoretischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Schwerpunkt der Beschreibung nicht mehr der Großform der Sinfonie und ihrer Satzfolge, sondern dem Aufbau, der Gliederung und den Tonartenverhältnissen des *Sonatensatzes* gilt, soll die Charakterisierung einer Sinfonie durch Heinrich Christoph Koch nicht übergangen werden.

Er beschreibt sie als „*ein vielstimmiges Instrumentalstück, bey dessen Auf-führung die vier Hauptstimmen, nemlich die erste und zweyte Violine, Viole und Bass stark besetzt werden.*“ Sie kann „*sowohl zur Einleitung des Drama und der Cantate, als auch zur Eröffnung der Kammer- und Concertmusiken gebraucht*“ werden.⁹²

Als Einleitung zu einem Drama, „*oft nur aus einem einzigen Allegro*“ bestehend, enthält sie im anderen Fall „*gewöhnlich drey Sätze von verschiedenem Charakter*“.⁹³ Das Wort *gewöhnlich* beinhaltet aber, dass die Satzzahl einer Symphonie nicht auf die Zahl drei festgelegt ist.

91. Riepel, Joseph: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Frankfurt/Leipzig 1757, 3 Bände, aufgeteilt in 5 Kapitel, hier: 3. Kapitel, S. 23ff.

92. H. Chr. Koch, Anleitung zur Composition, 3.Band, S. 301

93. Ebd.

Koch bezieht sich bei seiner Beschreibung auf Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* aus den Jahren 1771 beziehungsweise 1774 und dabei auf den Vergleich einer Sinfonie mit einem *Instrumentalchor*. Er beschreibt als *Endzweck* so eines Orchesterwerkes den Erfolg beim Publikum und als Voraussetzung dafür die *glänzende und feurige Schreibart*.

Gleichzeitig stellt er jedoch die These Sulzers in Frage, dass mehr die *Schwierigkeit ihrer Bearbeitung* und ihrer *Vortragsart* für die Verdrängung der Ouvertüre aus dem Publikumsgeschmack verantwortlich wären. Seiner Meinung nach würde der Zuhörer „den fugenartigen Satz, und den doppelten Contrapunkt nur dann im Instrumentalsatze“ akzeptieren, „wenn er in einem und denselben Satze mit komischen Schnörkeln, die Lachen erregen, gepaart ist“.⁹⁴

In der Folge werden die einzelnen Sätze in ihrer Charakteristik und ihrem Aufbau beschrieben.

Der erste Satz - ein *Allegro* - besteht nach Koch aus zwei Teilen, die „der Tonsetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen läßt“.

Der erste Teil, „in welchem die Anlage der Sinfonie, [...] das ist, die melodischen Hauptsätze vorgetragen, und hernach einige der selben zergliedert werden, bestehet nur aus einem einzigen Hauptperioden“.⁹⁵ An diesen Hauptperioden kann noch ein „erklärender Periode“ angehängt werden, „der aber in ebenderselben Tonart fortmodulirt und schließt“; [...] daher können wir ihn für nichts anders, als bloß für einen Anhang des ersten Perioden erklären [...]“.⁹⁶

Nach Koch besteht der erste Teil einer Sinfonie aus einem *Thema*, welches sich aus mehreren *Motiven zusammensetzt*. Diese können zwar musikalisch gegensätzlich formuliert sein [...] „*rauschend und volltönig*“ und „*mehr singbar, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragen*“ [...],⁹⁷ aber sie sind unter einer „Hauptperioden“ zusammenzufassen.

96. H. Chr. Koch, *Anleitung zur Composition*, 3. Band, S. 304

97. Ebd., S. 305.

98. Ebd.

Er beschreibt, dass die verschiedenen „Hauptsätze“ nicht [...] „alle in einer Haupttonart vorgetragen“ werden, „sondern nachdem das Thema sich mit einem andern melodischen Haupttheile hat hören lassen, wendet sich gemeiniglich [...] die Modulation nach der Tonart der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin, [...] weil die zweyte und größere Hälfte dieses ersten Perioden besonders dieser Tonart“ gewidmet ist.⁹⁸

Der langsame Einleitungssatz, der - nach Koch - „gemeiniglich“ dem ersten Allegro voran gesetzt wird, ist „von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter“. Er unterscheidet sich „von dem sogenannten Grave der Ouvertüre dadurch, daß er weder eigenthümliche Notenfiguren, noch eine eigenthümliche Tactart erfordert, [...] sondern er kann in allen Tactarten erscheinen, [...]“. Die Verwendung einzelner Motive und Notenfiguren hätten „dem Charakter des Ernsthaften“ zu entsprechen. Der Abschluss der langsamen Einleitung erfolgt „mit dem Quintabsatze oder mit der Cadenz“ in der Haupttonart.

Es wäre aber auch möglich, den Einleitungssatz mit dem Dominantseptakkord mit angefügter Fermate abzuschließen, wobei der Auflösungsakkord dann den Beginn des Allegros bildet, „[...] das heißt, der Cäsurton der Cadenz macht zugleich den Anfangston des Allegro aus“.⁹⁹

Der zweite Teil des Allegros erscheint als in „zwei Hauptperioden“ aufgeteilt, „von denen der erste sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt.“ In der Folge werden Möglichkeiten dieser „Bauarten“ aufgezeigt. Mit dem Hauptthema oder „zuweilen auch mit einem anderen melodischen Haupttheile [...] entweder von Note zu Note, oder in verkehrter Bewegung oder [...] mit andern mehr oder minder beträchtlichen Abänderungen“ wird „in der Tonart der Quinte angefangen [...]“.

Dieses geschieht in einem [...] „kurzen Satz“, welcher „auf eine der Progression ähnliche Art fortgesetzt und vermittelst dieser Fortsetzung die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt wird, in welchem der letzte Hauptperiode anzuheben pflegt“.¹⁰⁰

98. H. Chr. Koch, Anleitung zur Composition, 3. Band, S. 305.

99. Ebd., S. 306.

100. Ebd., S. 307.

Die zweite Möglichkeit der Gestaltung des zweiten „Hauptperioden“ ist ohne weiteres als *Durchführung* mit den Möglichkeiten *motivischer Arbeit* zu bezeichnen.

Sie besteht darin, „[...] *dass man mit einem in dem ersten Theile enthaltenen Satz, oft auch nur [...] mit einem Glied desselben, welches hierzu besonders schicklich ist, entweder in der Oberstimme allein, oder auch wechselweise in andern Stimmen dergestalt fortsetzt, zergliedert, oder transponirt, daß man nach und nach erst in mehrere, theils nahe verwandte, theils auch entferntere Tonarten durchgehende Ausweichungen macht. [...]*“¹⁰¹ Auch hier führt der harmonische Weg zur Haupttonart zurück.

Außerdem besteht die Möglichkeit den an sich üblichen Beginn auf der Dominante zu umgehen, indem „*in den modernen Symphonien*“ der „*zweite Hauptperiode [...] oft in einer ganz unerwarteten Tonart entweder ohne alle Vorbereitung*“ anfängt „*oder man macht die Einleitung in eine solche Tonart nur mittelst weniger Töne, die der Cadenz in der Quinte nachfolgen.*“¹⁰²

„*Der letzte Periode (beginnt) am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodische Haupttheile in dieser Tonart, (also in der Tonika). Endlich wird die zweyte Hälfte des ersten Perioden, oder diejenigen melodischen Theile des ersten Perioden, die dem Quintabsatze in der Quinte folgten, in dieser Haupttonart wiederholt, und damit das Allegro geschlossen.*“¹⁰³

Für die Gestaltung des zweiten Satzes nennt Koch drei Möglichkeiten. Bei der ersten, „*welcher man sich schon in den älteren Symphonien bediente, hat das Andante zwey Haupttheile, die bald mit, bald ohne Wiederholung vorge- tragen werden.*“ Der erste Teil besteht aus einem Hauptteil, der, wie beim Allegro, harmonisch zur Dominante oder im Falle einer Molltonart zur Terz geführt wird.

Bei einem zweiten Satzteil „*von großem Umfang [...] pflegt man zwey Hauptperioden zu machen, die in Ansehung ihrer äußerlichen Einrichtung*“ mit dem zweiten Teil des ersten Allegros zu vergleichen seien.

Bei der zweiten Möglichkeit soll das Hauptthema wieder zur Tonika zurückführen und „[...] *man trägt sogleich [...] diejenigen Sätze wieder in der Haupttonart vor, die in dem ersten Perioden nach dem Quintabsatze folgten.*“¹⁰⁴

101. H. Chr. Koch, *Anleitung zur Composition*, 3. Band, S. 308.

102. Ebd., S. 310.

103. Ebd.

104. Ebd., S. 312f.

Als weitere Möglichkeit für die Formen des langsamen Satzes nennt Koch Rondo und Variation, wobei er das Rondo mit dem Aufbau einer Arie in der Abfolge von *Ritornellen* und *Haupttheilen* vergleicht und deshalb auf weitere Erläuterungen des Formaufbaus eines Rondos verzichtet.

Das Thema einer Variation beschreibt Koch als aus zwei Teilen von je acht oder zehn Takten Länge bestehend. Daraus entsteht ein Satz, „[...] *der oft einen Anhang hat, welcher zwischen jeder Variation als Ritornell vorgetragen wird* [...]“. Dabei kann die Melodie in den einzelnen Variationen von verschiedenen Stimmen getragen werden.

In einer Anmerkung benennt Koch die Tatsache, dass viele Komponisten wahlweise nach dem ersten oder nach dem langsamen Satz ein Menuett folgen lassen. Er fügt an, dass dieses Menuett, da es nicht „zum *Tanze bestimmt ist*“, vom Umfang her „*nicht allein willkürlich seyn*“ kann, „*dass die Länge so eines Menuetts begrenzt ist und auch [...] ungerade rhythmische Teile enthalten*“ kann.¹⁰⁵ Für das abschließende „Allegro“ wird „*nach Beschaffenheit des Charakters, welches es annimmt*“, die Form des ersten Satzes der Sinfonie gewählt oder „*es erscheint in der Form des Rondos*“.

„Veränderungen“ von „*charakteristischen Tanzmelodien*“ oder ein „*kurzer Allegrosatz*“, also ein Thema von - wie oben beschrieben - acht oder zehn Takten Länge im Allegrotempo würden sich dazu besonders eignen.¹⁰⁶

Die musikalische Form der Sinfonie nimmt im Werkkatalog von Johan Helmich Roman einen wichtigen Platz ein. Durch das sich steigernde Interesse an dieser selbständigen Werkform für Orchester wurde sie zu einem wesentlichen und wichtigen Bestandteil der von ihm geplanten und veranstalteten Konzerte in Stockholm.

105. H. Chr. Koch, *Anleitung zur Composition*, 3. Band, S. 312f.

106. Ebd., S. 313 f.

1.5 Die Satzformen der Sinfonien Johan Helmich Romans

1.5.1 Die Tanzsätze: „Suitensätze“ und

1.5.2 die „Anderen Satzformen“¹⁰⁷

In einer Tabelle, welche die Formen der einzelnen Sätze der Sinfonien zusammenfasst, verwendet Stig Walin als Überschriften die Begriffe „*Sonaten-satz*, *Suitensatz*“ und „*andere Satzform*“.¹⁰⁸ Die Beschreibung dieser Satzformen und ihre Entwicklung zu Beginn und im Verlauf des 18. Jahrhunderts ist Inhalt des folgenden Teilkapitels der Arbeit.

Thema nennt man in der neueren Zeit - nach Hugo Riemanns Definition - „*einen musikalischen Gedanken, der, wenn auch nicht völlig abgerundet und abgeschlossen, doch bereits soweit ausgeführt ist, dass er eine charakteristische Physiognomie zeigt; das Thema unterscheidet sich darin vom Motiv, welches nur ein Keim musikalischen Gestaltens ist.*“¹⁰⁹

Dabei wird kein Unterschied gemacht, ob der Begriff *Thema* als Baustein einer Sinfonie, einer Oper, eines Kammermusikwerkes, oder eines Liedes verwendet wird. Bei dieser Beschreibung ist die Bezeichnung in der *neueren Zeit* wichtig. In der *älteren Zeit*, zu Beginn des 18. Jahrhunderts und früher, wird der Begriff *Thema* hauptsächlich in Verbindung mit dem „*strengen Satz*“¹¹⁰ einer Fuge verwendet.

Im Bereich der Sinfonie, der Sonate sowie des Konzertes werden Bezeichnungen wie *Hauptsatz* und *Haupterfindung* benutzt. Bei Johann Mattheson allerdings ist schon eine gewisse Gleichsetzung der Begriffe zu finden.

Er spricht von *Themata* oder *Hauptsatz*. Aber eine genaue Erklärung der Begriffe ist auch hier noch nicht festzustellen. Es wird nur beschrieben, woraus solche *Themata*¹¹¹ zusammengesetzt sein können.

„*Der Setzer muß an Modulationen, kleinen Wendungen, geschickten Einfällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung und aufmerksames Anhören guter Arbeit hie und da etwas gesammelt haben, welches, ob es gleich in lauter einzeln Dingen bestehet, dennoch was allgemeines und gantzes, durch fügliche Zusammensetzung hervorzubringen vermögend sey [...]*“.¹¹²

107. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 315 ff.

108. Ebd.

109. Artikel Thema in: Riemann, Musiklexikon, Hrsg.: Hans Hinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 950.

110. Mattheson, Johann: in Friedrich Erhardt Niedt: Musicalische Handleitung, Hamburg 1721, S.106f.

111. Ebd.

112. J. Mattheson, Capellmeister, 2. Theil, S. 122.

Im schon angesprochenen Compendium von Johann Adolph Scheibe steht der Begriff *Themate* gleichberechtigt neben *Haupt Satz*, *erster Satz*, und *Melodie*.

„Jedweddes musicalisches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kann nun niemahls anders geschehen, als wenn die Melodien richtig eine aus der anderen fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der Piece gebrauchten Saze. Diesen Satz nun der vorangehet, suchet man also mit neuen diesen Saze gleich förmigen Melodien durch das ganze Stück, es sey nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu imitieren“.¹¹³

Hier wird etwas angedeutet, was für die Kompositionen des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist. Das *Thema*, der *Hauptsatz*, dominiert das musikalische Geschehen des ganzen Satzes. Aus diesem *Hauptsatz* entwickeln sich alle anderen musikalischen Gedanken, sie sind alle auf diesen *Hauptsatz* zu beziehen.

„In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß. Das übrige ist meistentheils nur allein die Ausarbeitung.“ [...] ¹¹⁴

In einem weiteren Absatz führt Scheibe die Verbindung und Gleichstellung der Begriffe *Thema*, *Hauptsatz*, *Haupterfindung* und *fremder Gedanke* und *Einfall* noch weiter aus, indem er feststellt, dass auch die *entferntesten Gedanken* Ableitungen des *Hauptgedankens* sind.

Es gilt also für das 18. Jahrhundert das Prinzip der Themenverbundenheit, der Einheit der Thematik eines Satzes.

„Es gehöret aber eine große Uebung [...], alles wohl und natürlich mit einander zu verbinden, und auch die fremdesten Gedanken und Einfälle auf das ordentlichste zu vergleichen. So müssen dahero ganz unerwartete Einfälle [...] sofort [...] wieder mit der Haupterfindung vereinbaret und verknüpft werden [...]“.¹¹⁵

„Ein singender, neuer, deutlicher und angenehmer Satz wird also am geschicktesten zur Haupterfindung seyn. Dieser wird hernach durch mancherley Veränderungen und durch starke und weitläufige Sätze fortgeführt, doch muß die Haupterfindung überall auf das deutlichste hervorragen.“¹¹⁶

113. A. J. Scheibe, Compendium Musices, S.15.

114. A. J. Scheibe, Critischer Musicus, 1745, Band 1, S.82.

115. Ebd.

116. Ebd., S.81.

Scheibe stellt in seiner Schrift weiter eine Verbindung zur Vokalmusik fest. Für ihn bedeutet eine *singende Haupterfindung* wohl ein Thema, welches auch durch die menschliche Stimme zum Klingen gebracht werden kann. Das *brillante* Thema innerhalb des Satzes eines Konzertes erscheint viel später und sucht dann den Unterschied zu einem *singbaren Motiv*, verbleibt aber noch unter der *Obhut* eines den ganzen Satz bestimmenden *Hauptsatzes*.¹¹⁷

Nach den Überlegungen zum Begriff Thema nun zu den Satztypen, die Johan Helmich Roman - nach Stig Walin - zur Gestaltung seiner Sinfonien verwendet hat.

1. Suitensatz: Darunter ist eine Satzform zu verstehen, wie sie zu allererst in der Satzfolge einer Suite zu finden ist. Nach Friedrich Erhard Niedt und Johann Mattheson sind es Sätze, die, so verschieden sie auch ausgehend von ihrem Klangcharakter sind, innerhalb einer Suite die gleiche Tonart haben.

„Wollen wir nun weiter gehen und aus vorgesetztem Baß eine Allemande zuwege bringen so wird nöthig seyn selbigen in zwo Reprisen einzutheilen damit bey dem ersten Absatz in der Quinta geschlossen werde. Nun ist der Modus C; derohalben muß die Cadentz ins G kommen. Dieses ist bey allen zu observiren wo 2 Reprisen vorfallen“[...].¹¹⁸

Mattheson erweitert in der gleichen Ausgabe die Regel der zwei *Reprisen* - der zwei Teile eines Satzes -, die beide wiederholt werden, in denen der harmonische Weg von der Tonika zur Dominante und wieder zur Ausgangstonart zurückgelegt wird, auch auf andere Tanzsätze.

Er beschreibt damit die grundlegenden harmonischen Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts. In einer Dur-Tonart verläuft der Weg des ersten Teiles zur Dominante. In einer Molltonart erfolgt die Kadenzierung zur Dominante oder zur Tonikaparallele. In der zweiten *Reprise* führt er zur Ausgangstonart zurück.

„Bey Allemanden und Couranden [...] ist es so Herkommens dass die erste Reprise formaliter in Quinta schließt; allein bey Sarabanden, Giquen, Gavotten, Menuetten, Passepieds, Rigaudons und andern ist es kein Gesetze. Denn wenn diese den Modum majorem haben so machen sie zum öfftern den Schluß ihrer ersten Reprise im Haupt-Ton, [...]“.

117. Daube, Johann Friedrich : Der musikalische Dillettant, Wien 1773, S. 81.

118. Fr. E. Niedt, Musicalische Handleitung, S. 130f.

*Herrscht aber der Modus minor, so formirt die Tertia gemeiniglich eine Clausulum formalem bey dem ersten Abschnitt. "[...]"*¹¹⁹

Der Ablauf des Modulationsweges ermöglicht einen klaren formalen Aufbau, der durch ein harmonisches Spannungszentrum genau in der Mitte des Satzes bestimmt wird.

„Die Modulation wird billig zum Fundament aller musikalischen Schönheit gesetzt“ [...] ¹²⁰ und in Hinsicht auf die klare Formulierung der beiden Reprisen stellt Mattheson fest, „die Phrasengruppierung [...] lässt sich nirgends deutlicher und kräftiger hören auch nirgends besser lernen als eben in der Tanz-Musik.“¹²¹

Diese Feststellungen lassen sich im Folgenden an den verschiedenen *Suitensätzen* der Sinfonien Johan Helmich Romans nachweisen. Dabei bleiben die wichtigen Kennzeichen wie die klare Zweiteiligkeit und die Tonartenkonstellation, stets erhalten. Das gleiche gilt für den Ruhepunkt, der durch die Kadenz auf der Dominante beziehungsweise der Tonikaparallele markiert ist. Beide Reprisen weisen ein Wiederholungszeichen auf.

Teilweise verwendet Roman in der kompositorischen Gestaltung nur die Kennzeichen bestimmter Tänze. Er komponiert also zum Beispiel im Stile einer Gigue, das heißt, er gestaltet den Satz mit den formalen Kennzeichen dieses Tanzes und schafft damit in den späteren Sinfonien auch die formale Verbindung eines *Suitensatzes* mit einem *Sonatensatz*.

In der Folge werden die einzelnen Tänze in Verbindung mit ihren Positionen in den Sinfonien genannt. Nur bei selten verwendeten Formen erfolgt eine kurze Erläuterung.

1.5.1.1 Bourree:

a. BeRI 22, e-Moll, vierter Satz

1.5.1.2 Gavotte:

a. BeRI 17, F-Dur, dritter Satz (Abschlusssatz), Vivace

119. Fr. E. Niedt, Musicalische Handleitung S. 68.

120. J. Mattheson, Critica Musica 2 Bände, Hamburg 1721/1725, hier Band I, S.306.

121. Ebd., S.161

15.1.3 Gigue:

- a. BeRI 9, G-Dur, $\frac{3}{8}$ -Takt, Allegro assai
- b. BeRI 10, F-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt, Presto
- c. BeRI 11, B-Dur, $\frac{12}{8}$ -Takt, Vivace
- d. BeRI 13, C-Dur, $\frac{3}{8}$ -Takt, Allegro assai
- e. BeRI 14, D-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt, Allegretto
- f. BeRI 16, A-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt, Allegro assai
- g. BeRI 23, D-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt, Presto
- h. BeRI 30, g-Moll, $\frac{3}{8}$ -Takt, Vivace

1.5.1.4 Hornpipe: Unter der Bezeichnung *Hornpipe* ist eine Gruppe von Tänzen zusammengefasst, die ursprünglich in Schottland beziehungsweise Wales beheimatet war. Bis ungefähr zur Mitte des 18. Jahrhunderts war meist ein $\frac{3}{2}$ – Takt die metrische Grundlage. Daneben existieren auch Beispiele, die in einem geraden Takt geschrieben sind. Der dritte Satz der Sinfonie (MAB:RO) BeRI 12 in D-Dur ist durch den für eine Hornpipe typischen Rhythmus charakterisiert. Mit dem durch diesen Rhythmus bestimmten Hauptmotiv, ist ein dreiteiliger Satz entstanden, dessen Aufbau durch den harmonischen Wechsel von Tonika zur Dominante und wieder zurück bestimmt ist.

1.5.1.5 Krakowiak: Auch in diesem Beispiel bestimmt der Rhythmus die Gestaltung des Satzes. Die ständige Verwendung der Synkope verweist auf einen schon im 16. Jahrhundert bekannten polnischen Tanz, den Krakauer, beziehungsweise den Krakowiak. Der harmonische Rahmen wird durch den ständigen Wechsel der Hauptstufen gebildet.

- a. BeRI 14, D-Dur, 3.Satz, $\frac{2}{4}$ -Takt

1.5.1.6 Menuett:

- a. BeRI 10, F-Dur, zweiter Satz, $\frac{3}{8}$ -Takt, Allegretto
- b. BeRI 14, D-Dur, zweiter Satz. Menuett, Adagio
- c. BeRI 15, C-Dur, zweiter Satz, Larghetto
- d. BeRI 22, e-Moll, dritter Satz, Allegro assai
- e. BeRI 23, D-Dur, dritter Satz, Allegro

- f. BeRI 26, A-Dur, dritter Satz, Allegro
- g. BeRI 28, B-Dur, dritter Satz, Allegro
- h. BeRI 30, g-Moll vierter Satz, Andante

1.5.1.7 Rigaudon:

- a. BeRI 19, G-Dur, Schlusssatz, $\frac{4}{4}$ -Takt, alla breve

1.5.1.8 Sarabande:

- a. BeRI 13, C-Dur, erster von vier Sätzen, $\frac{3}{2}$ -Takt, Grave
- b. BeRI 15, G-Dur, Mittelsatz, $\frac{3}{4}$ -Takt, Larghetto
- c. BeRI 21, G-Dur, zweiter von vier Sätzen, $\frac{3}{4}$ -Takt, Largo assai
- d. BeRI 23, D-Dur, zweiter von vier Sätzen, $\frac{3}{4}$ -Takt, Larghetto
- e. BeRI 29, B-Dur, dritter von vier Sätzen, $\frac{3}{8}$ -Takt, Lento

1.5.1.9 Siziliano:

- a. BeRI 11, B-Dur, Mittelsatz, $\frac{6}{8}$ -Takt, Lento
- b. BeRI 12, D-Dur, Mittelsatz, $\frac{12}{8}$ -Takt, Allegretto
- c. BeRI 13, C-Dur, dritter Satz $\frac{3}{8}$ -Takt, Larghetto
- d. BeRI 22, e-Moll, zweiter von vier Sätzen, $\frac{12}{8}$ -Takt Larghetto
- e. BeRI 24, D-Dur, Mittelsatz, $\frac{6}{8}$ -Takt, Larghetto con sordino
- f. BeRI 30, e-Moll, zweiter Satz, $\frac{6}{8}$ -Takt, Andante, piano semper

1.5.2 Mit in einer *Anderen Satzform* komponiert hat Stig Walin alle Sätze bezeichnet, welche nicht unter *Suitensatz* beziehungsweise *Sonatensatz* einzuordnen sind.

1.5.2.1 Hier sind zum Beispiel die Sätze zu nennen, welche Merkmale einer Französischen Ouvertüre aufweisen: starke Punktierung in einem langsamen Anfangstempo, Satzschluss auf der Dominante, also im Halbschluss, und Übergang zu einem zumindest anfänglich fugiert geschriebenen zweiten Satzteil. Diese Ouvertüren bilden jeweils den Anfang der Satzfolge.

- a: BeRI 9, G-Dur, $\frac{4}{4}$ - Takt, Lento
- b: BeRI 10, F-Dur, $\frac{2}{4}$ - Takt, Con spirito
- c: BeRI 13, C-Dur, Sarabande mit Kennzeichen einer Ouvertüre

d: BeRI 15, C-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt, mit deutlicher Punktierung, allerdings stimmen das alla breve und die Bezeichnung *Con spirito*, die er nicht für eine Spielanweisung, sondern für eine Tempobezeichnung hält, für Stig Walin nicht mit dem Charakter einer Französischen Ouvertüre überein.

e: BeRI 17, F-Dur, $\frac{4}{4}$ - Takt, Grave Sostenuto

f. BeRI 30, g-Moll, $\frac{4}{4}$ - Takt, Con Spirito

1.5.2.2 Einige der langsamen Mittelsätze stehen in verschiedenen dreiteiligen Liedformen. Eine der volkstümlichen Liedformen Italiens, die auf die Tanztradition des 15. Jahrhunderts zurückführt, ist die Villanella. Wichtige Kennzeichen sind der dreistimmige homophone Satz und die ungerade Taktart.

a. BeRI 24, D-Dur, zweiter Satz, $\frac{6}{8}$ - Takt, Larghetto

b. BeRI 16, A-Dur, zweiter Satz, $\frac{3}{8}$ - Takt, Arietta

Auch der zweite Satz der Sinfonie BeRI 26 kann als instrumentales Lied bezeichnet werden. Ein einfaches eintaktiges Motiv, dessen Wiederholungen in einem Seufzer ihren Abschluss finden, wird harmonisch über vier Takte von der Dominante in Moll getragen. Von der Dominante - nun in Dur - führt der Weg der zweiten vier Takte wieder zur Tonika zurück.

a. BeRI 26, A-Dur, zweiter Satz, $\frac{4}{4}$ -Takt, Largo

1.5.2.3 Dreiteilige Großform mit den Bezeichnungen *da Capo* beziehungsweise *dal Segno* am Ende des Mittelteiles. Sie führen auf verschiedene Art und Weise, die an anderer Stelle der Arbeit genauer angesprochen wird, wieder zum Anfangsteil zurück.

a. BeRI 21, G-Dur, letzter Satz

b. BeRI 30, g-Moll, letzter Satz

Grundsätzlich ist noch einmal festzustellen, dass die angegebenen Satzformen für Johan Helmich Roman Rahmen darstellen. Er kopiert teilweise nicht das überkommene Gerüst der einzelnen Tanzformen, sondern schreibt im Sinne so eines Tanzsatzes und schafft damit Verbindungen zu anderen Satzformen

Die Regel, die dabei aber immer beachtet wird, ist der harmonische Weg, der für die Musik des gesamten 18. Jahrhunderts als maßgebendes Charakteristikum zu bezeichnen ist. Es ist der die Spannung steigernde Weg von der beginnenden Tonika zur Dominante zum Ende des ersten Teiles und, zum Abschluss des Satzes, wieder zur Tonika zurück. Bei Sätzen in einer Molltonart führt er zur Tonikaparallele oder - allerdings relativ selten - ebenfalls zur Dominante.

Beim Vergleich der einzelnen Sätze auf ihren Aufbau hin ist eine langsame Entwicklung von der reinen „Zweiteiligkeit mit einem durch die Dominante gebildeten harmonischen Zentrum“ zu einer „dreifach untergliederten Zweiteiligkeit“¹²² festzustellen. Dabei wird, nachdem der reine Tanzcharakter eines *Suitensatzes* immer stärker zurückgenommen wird, auch der signifikante Unterschied eines *Suitensatzes* zu einem *Sonaten* - oder *Sinfoniesatz* immer geringer.

Im folgenden Absatz wird die Entwicklung dieser musikalischen Form im Verlauf des 18. Jahrhunderts skizziert, deren formaler Ursprung in der Musik der Barockepoche zu suchen ist und die sich zur bestimmenden formalen Komponente der folgenden Stilepochen entwickelt hat.

1.5.2 Die Sonatensatzform

Ausgehend von der im vorangehenden Abschnitt beschriebenen zweiteiligen Form der Tanzsätze entwickelt sich im 18. Jahrhundert eine Satzform, die im Verlauf der Zeit mit mehreren, sich zum Teil widersprechenden Begriffen bezeichnet wird. Der *Sonaten*- beziehungsweise *Sinfoniesatz*, die Benennung also eines beliebigen Satzes einer Sonate oder einer Sinfonie, ist im Verlauf seiner Verwendung im 18., 19. und 20. Jahrhunderts einige Male abgewandelt und umgeändert worden.

Als Problem erweist sich dabei, dass die Verbindung dieses Begriffes mit einer bestimmten Satzform noch bei Stig Walin, also noch 1941 und auch weiter, auf eine Satzkonstruktion von Adolf Bernhard Marx aus dem Jahr 1824 verweist. Dieser bezeichnet die Sonate als „das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheitsvoll zusammenzustellen.“¹²³

122. St. Kunze, Sinfonie, 18. Jahrhundert, S. 269.

123. Marx, Adolf Bernhard: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1,1824, S.167.

Vom Wort her kann damit eigentlich nur eine Komposition gemeint sein, die aus einer ganz verschiedenen Anzahl von Sätzen besteht und nicht aus einem einzelnen Satz. Allerdings scheint es üblich gewesen zu sein, diesen Begriff doppeldeutig, für einen Satz, und für einen mehrsätzigen Zyklus zu verwenden. Allerdings stellt Marx aber gleichzeitig fest, dass der Begriff als Notbehelf und nicht als klare und eindeutige Satzbezeichnung zu werten sei.

(...) „Der Ausdruck *Sonatenform* würde also die Form eines solchen Tonstückes aus mehreren Sätzen bezeichnen. Nicht aber in diesem Sinne gebrauchen wir ihn hier. Uns soll er die besondere Form eines einzigen Satzes bezeichnen, der in Sonaten, Quatuors, Symphonien u.s.w. gewöhnlich zum ersten, bisweilen auch zum letzten Satze, mitunter auch zum langsamen Mittelsatze (*Adagio*) ausserdem zu der Mehrzahl der Ouvertüren u.s.w. angewendet wird. Insofern wäre allerdings ein besonderer Name für die spezielle Satzform wünschenswert; er fehlt uns aber.“¹²⁴

Die von Marx selbst geforderte Beseitigung der Zweideutigkeit des Begriffes *Sonatenform* war aber anscheinend nicht zu bewerkstelligen.

Endgültig werden die in „enger Anbindung an die Werke Ludwig van Beethovens“¹²⁵ verwendeten Bezeichnungen *Sonatenform* beziehungsweise *Sonatensatzform* zu Beginn des 20. Jahrhunderts in das sprachliche Repertoire der Musikwissenschaft aufgenommen.

„Hermann Grabner präzisiert ihn 1924 zu '*Sonatenhauptsatzform*' (*Allgemeine Musiklehre*, Stuttgart 1924, S. 209), Guido Adler 1930 zur heute gebräuchlichen '*Sonatensatzform*' (*Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1930, S. 783)“¹²⁶

Genauso ungenau sind die im englischen Sprachgebrauch verwendeten Bezeichnungen *sonata-allegro form* oder nur *allegro form*, da sie ebenfalls nur für einen Teil der Sätze zutreffen, welche durch sie bezeichnet und beschrieben werden. Eine begründete Ablehnung solcher Bezeichnungen findet sich schon in den Schriften von Marx, der den „hin und wieder gebrauchten Namen '*Allegro*' oder '*Allegroform*' schon deswegen“ als „unangemessen“ bezeichnet, „weil die *Sonatenform* auch häufig für langsame Sätze angewendet wird.“¹²⁷

124. A. B. Marx, *Musikalische Komposition*, Band 2, S. 497.

125. Schmidt-Beste, Thomas: *Die Sonate*, Kassel etc. 2006, S. 70.

126. Ebd., S. 71.

127. A. B. Marx, *Musikalische Komposition*, Band 3, S. 195.

Der Weg der Entwicklung der Satzform, die nun am häufigsten und präzise mit *Sonatensatzform* bezeichnet wird, beginnt bei den Tanzformen der Barockzeit. Die wichtigsten Kennzeichen dieser Tänze lassen sich folgendermaßen in aller Kürze beschreiben:

a. Sie bestehen meistens aus zwei gleichlangen Teilen, die beide wiederholt werden.

b. Allen Tanzsätzen liegt der gleiche harmonische Weg zugrunde. Die erste *Reprise* beginnt auf der Tonika. Der Modulationsweg führt zum Ende des ersten Teiles zur Dominante. In Sätzen, die von einer Molltonart bestimmt werden, ist ebenfalls die Dominante, beziehungsweise die Tonikaparallele das Ziel der Modulation.

c. Der Aufbau des Satzes wird durch ein Thema, durch ein Motiv und Ableitungen davon bestimmt.

In der Literatur, die sich mit den Orchesterwerken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts befasst, trifft man auf eine Vielzahl von Beschreibungen, welche klarmachen, dass Vergleiche dieser Musik mit den später beschriebenen formalen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts nur bedingt zu einem Ergebnis führen. Zu Beginn des Kapitels über die Satzformen der Sinfonien Romans ist auf Textstellen aus den Schriften Adolph Scheibes Bezug genommen worden. Gerade in Verbindung mit der Entwicklung des Sonatensatzes erscheinen diese so wesentlich, dass noch einmal darauf zurückgegriffen wird. Die erste beschäftigt sich mit dem motivischen Zusammenhang innerhalb eines Satzes.

Scheibe geht davon aus, dass jedes „*Piece*“ seinen musikalischen Zusammenhang durch das „*Herausfließen*“ aller Melodien aus dem „*zu Anfang [...] gebrauchten Saze*“ erhält, der dann in den neuen „*[...] Melodien durchzuführen und zu imitieren*“ sei.¹²⁸

Die Verbindung zwischen „*Haupterfindung*“ und der folgenden Thematik, auch wenn diese schon gegensätzlichen Charakter zeigt, soll stets nachvollziehbar sein, da sie „*nur allein die Ausarbeitung*“, die „*Schreibart*“ des ursprünglichen Gedankens darstellt.¹²⁹

128. A. J. Scheibe, *Compendium Musices*, S. 55.

129. Ebd.: S. 82.

Es kommt also nicht auf einen möglichst starken Gegensatz an, wie er später in der Gegenüberstellung von *männlichen* und *weiblichen* Themen gefordert wird. Alle Nebensätze sind vielmehr als Ableitungen und Umformungen des Hauptsatzes zu komponieren.

Auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war nicht der Themengegensatz das gestalterische Prinzip, sondern die beherrschende Wirkung des *Haupttones*, des *Hauptthemas* eines Satzes.

Der harmonische Weg von der Tonika zur Dominante am Ende der ersten *Reprise* und bis zum Schluss des Satzes wieder zur Tonika zurück, sowie die Gestaltung des Satzes aus einem Hauptsatz heraus, wird in einem Kompositionsbeispiel deutlich, welches Joseph Riepel im zweiten Band seiner *Anfangsgründe* anführt.

In dieser Kompositionsanleitung, die in Form von Fragen eines Schülers, auf die sein Lehrer antwortet, konzipiert ist, stellt Riepel zum Beispiel zur Bedeutung des Hauptthemas für einen Satz fest:

„Alles windet und wendet sich um ihn herum, als wie die Katze um den heißen Brey [...].“¹³⁰

Als seine Erklärungen belegende und erläuternde Komposition bringt Riepel das Beispiel eines zweiteiligen schnellen Sinfoniesatzes, dessen Konzeption durch die Angaben des Autors zum Satzaufbau deutlich festgelegt ist.

Der zweitaktige *Hauptsatz* besteht aus einer rhythmisch und melodisch veränderten aufwärts und abwärts formulierten Grundtonleiter. Der Wiederholung des zweitaktigen *Hauptsatzes* folgen zwei *Nebensätze*, welche in Form von Spiegelungen einzelner Teile des Hauptsatzes entstehen und die Modulation zur Dominante durchführen. Deutlich erkennbar dominantisch ist der Abschluss des ersten Teiles in der Rückkehr zum *Hauptsatz*, dessen Beginn nicht der aufgefächerte Dreiklang ist, sondern die zweifache Wiederaufnahme des Anfangstaktes, nun beginnend mit der Folge von Terz und Quinte des Dominantdreiklanges.

130. J. Riepel, *Musikalische Setzkunst*, Band II, S.67.

Der zweite Teil des Satzes bringt eine Spiegelung des beginnenden Dreiklages. Sonst bleibt der Hauptsatz unverändert. Allerdings ist die Dominante die bestimmende Tonstufe. Die darauf folgenden zwei Takte führen zur Tonika zurück. Der weitere Verlauf der zweiten *Reprise* entspricht dem des ersten Teiles, wobei hier die Nebensätze auf dem harmonischen Grund der Subdominante stehen.

Es wird zwar das gesamte thematische Material des ersten Teiles wiederholt, jedoch verwendet kein Abschnitt die ursprüngliche harmonische Basis.

Nb.12: Joseph Riepel: Beispiel einer Sonatensatzform



Dieses Miteinander von verschiedenen Stimmen und nicht ein Nacheinander von sich auseinander entwickelnden Themen findet sich auch in verschiedenen Analogien von Musik und Malerei.

Charles Avison beschreibt diese Verbindung in einem Essay folgendermaßen:

„ [...] *As in Painting, especially in the nobler Branches of it, and particularly in History – Painting, there is a principal Figure which is most remarkable and conspicuous, and to which all the other Figures are referred and subordinate; so, in the greater Kinds of musical Composition, there is a principal or leading Subject, or Succession of Notes, which ought to prevail, and be heard through the whole Composition; and to which, both the Air and Harmony of the other Parts ought to be in like Manner referred and subordinate [...]*“.¹³¹

131. Avison, Charles: *An essay on musical expression*, 2. Ausgabe, London 1753, S. 24 f. [...] wie in der Malerei, besonders in deren nobleren Zweigen, ganz besonders in der Historienmalerei, gibt es hier eine Hauptfigur, die besonders bemerkenswert und auffällig ist und auf die sich alle anderen Figuren beziehen und sich ihr unterordnen; so gibt es in der gehobenen Komposition ein Haupt- oder führendes Thema, oder eine Folge von Noten, die sich durchsetzen und die ganze Komposition hindurch zu vernehmen sein sollte; und worauf sich sowohl der Klang als auch die Harmonie der anderen Themen beziehen und sich unterordnen sollte.“ (Übers.: Verfasser).

Als weiteres Beispiel folgt das Bild „Der Schwur der Horatier“ von Jaques Louis David (1748-1825). Das Gemälde zeigt die Konzentration aller Personen auf den Schwur, der im gezeigten Augenblick geleistet wird. Dieser wird durch die auf den Boden gerichteten Schwertspitzen dargestellt, die, in Form eines Dreiecks von den zum Schwur erhobenen Armen der am Geschehen Beteiligten eingerahmt wird.

Dabei zieht die Darstellung den Blick des Betrachters so intensiv auf sich, dass diejenigen, welche den Eid im geschilderten Augenblick ablegen, genauso in den Hintergrund treten wie die Gruppe der trauernden Frauen.

Auf den Aufbau eines Satzes übertragen, bedeutet dies die Bezogenheit des ganzen Satzes auf ein Hauptthema und auf die davon abgeleiteten Teilmotive.

Im Verlauf der Entwicklung ist beim Vergleich der einzelnen Sätze auf ihren Aufbau hin eine langsame Verschiebung von einer Zwei - zu einer Dreiteiligkeit festzustellen, wobei ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Satzformen darin besteht, dass dem *Sonaten* - beziehungsweise *Sinfoniesatz* der reine Tanzcharakter fehlt.

Abbildung 1: Jaques Louis David (1748-1825): Der Schwur der Horatier.



Der zweiteilige Aufbau ist in den Kompositionen Johan Helmich Romans grundsätzlich bei den Tänzen und den instrumentalen Liedformen zu finden. Die zweite *Reprise* wird häufig, wie schon beschrieben, erweitert. Auch das Kompositionsbeispiel von Riepel zeigt diese klare Zweiteilung des Satzes.

Die Weiterentwicklung zu einer dem Gesamtsatz untergeordneten Dreiteiligkeit ist mit dem Platz des Hauptmotivs verbunden, mit dem der zweite Teil, die zweite Reprise, in der das Anfangsmotiv auf der Dominante steht, begonnen wird. Der Abschluss des Satzes beginnt nach erfolgter Rückmodulation mit dem *Hauptsatz* auf der Tonika.

In mehreren Beispielen aus dem Bereich der Roman'schen Sinfonien wird das Motiv zu Beginn des zweiten Satzteiles auf der Dominante zitiert und dann, auf der Tonika stehend, ohne verbindende, modulierende Überleitung abgeschlossen. Die Weiterführung erfolgt im dominantischen Bereich, um später, ohne eine erneute Wiederaufnahme des *Hauptsatzes* zur Tonika zu gelangen. Grundsätzlich beschreibt Koch den Ablauf eines Satzes als durch den harmonischen Wechsel in Verbindung mit dem Hauptmotiv bedingt.

Der dabei verwendete Begriff *Perioden* bezeichnet größere zusammenhängende Abschnitte des Satzes. Koch kommt zu folgender Einteilung:

I. Teil (mit oder ohne Wiederholung):

Erster Hauptperiode, der bei Roman häufig im Unisono aller Stimmen durch einen über den ganzen Takt gehaltenen Akkord oder mit einem Quint,- beziehungsweise Terzklang abgeschlossen wird. Dieser Akkord kann durch eine Fermate verlängert und dadurch betont sein. Eine weitere Möglichkeit, den Satzteil zu beenden, ist das Wiederholungszeichen. Koch beschreibt den ersten *Hauptperioden* als „Abschnitt in der Grundtonart und Übergang in die Dominanttonart bzw. in Mollsätzen in die Dur-Parallele; den Abschnitt in der Dominanttonart, oft mit einem ‚mehr singbaren, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragenden Satz‘ verbunden, und Kadenzabschluss in der Dominanttonart.“¹³²

132. St. Kunze, Sinfonie 18. Jahrhundert, S. 269.

II. Teil (mit oder ohne Wiederholung):

Zweiter Hauptperiode in sehr mannigfaltigen Bauarten

Er beginnt in der Dominanttonart meist mit dem „*Thema* [...], ist gekennzeichnet“ durch „*harmonische Ausweichungen, Wiederholungen, Zergliederungen melodischer Wendungen*“. Der Abschluss erfolgt in der Dominanttonart oder mit einer Rückleitung zur Grundtonart.

In den Sätzen der Sinfonien Romans, denen eine Durtonart zugrunde liegt, wird der *zweite Hauptperiode* häufig nach Erreichen der Dominante, zur Oberterztonart weitergeführt und im Unisono mit dem Grundton dieser Tonart abgeschlossen. Dann folgt der

Dritte Hauptperiode:

in der Grundtonart mit dem *Thema*, mit der Wiederaufnahme der *vorzüglichsten Sätze des ersten Hauptperioden in zusammengedrängter Form und in der Grundtonart verbleibend*“.¹³³

Diese Beschreibung des Satzaufbaus kommt „*der kompositorischen Wirklichkeit viel näher als das Konstrukt der Sonatenform, die zur Regel verallgemeinert, was sich der Verallgemeinerung weitgehend entzieht, nämlich die motivisch-thematischen Formungen. Kochs Grundriss wird in der Tat jedem besonderen Fall gerecht, während die Mehrzahl der nach dem Schema der ‚Sonatenform‘ beschriebenen Sätze [...] als ‚Ausnahmen‘, Sonderformen oder gar als Vorformen deklariert werden müssen. [...]*“¹³⁴

„*Erstmals begegnet uns in der musikalischen Lehre der Versuch, aus konkreten, gegebenen Kompositionen eine Verlaufsform zu abstrahieren, die einen ganzen Satz umfasst.*“¹³⁵

Die aufgezeigten Veränderungen und Gestaltungsmöglichkeiten führen zu einem Punkt, ab dem sich der *Suitensatz*, also ein Tanzsatz, dem nun der reine Tanzcharakter eigentlich fehlt, kaum noch von einem *Sonatenatz* unterscheidet. Er hat sich zu einer Satzform des frühen 18. Jahrhunderts verändert, welche nicht nur als Kern einer Entwicklung bezeichnet werden kann, sondern als eine der selbständigen musikalischen Formen einer Zeit vor der Wiener Klassik, die dann in dieser Stilepoche teilweise eine Umwandlung erfahren sollte.

133. St. Kunze, Sinfonie 18. Jahrhundert, 1987, S. 269.

134. Ebd.

135. Ebd.

Es ist der Satz einer Sonate, beziehungsweise einer Sonate für Orchester, also einer Sinfonie, dessen wichtigstes Kennzeichen der Wechsel von Tonika und Dominante und nicht der thematische Gegensatz des *Sonatenhauptsatzes* des Musikwissenschaftlers und Komponisten Adolph Bernhard Marx ist.

Dieser von Marx beschriebene Gegensatz innerhalb eines Werkes, der später noch dazu mit den Bezeichnungen *männlich* und *weiblich* versehen wurde, um ihn sprachlich zu verstärken, ist aber schon von den Komponisten der *Wiener Klassik* nicht durchweg als ein formaler Zwang zur Gestaltung ihrer Sinfonien angesehen und akzeptiert worden.¹³⁶

Wenn der Orchestermusik des frühen 18. Jahrhunderts die ihr zustehende Selbständigkeit zugebilligt würde, wären Bezeichnungen wie sie unter anderem Stig Walin verwendet hat - er klassifizierte sie zum Teil als „*in einer recht primitiven seitensatzlosen Sonatenform*“¹³⁷ geschrieben - absolut nicht notwendig. Diese Bewertungen weisen deutlich auf die Einordnung zum Beispiel der Sinfonien von Johan Helmich Roman nur als Keimzelle des späteren sogenannten *Sonatenhauptsatzes* hin.

Ingmar Bengtsson geht einer genauen Formbezeichnung eigentlich aus dem Weg. In seinem Referat im Rahmen einer Tagung in Kiel im Jahre 1980 versteht er die einzelnen Sinfoniesätze mit Bezeichnungen wie mit „*thematischem Kontrast*“ und „*Komplexe Großform mit Da Capo*“, ohne jedoch dabei auf genauere Formbeschreibungen einzugehen.¹³⁸

Diese vermeidet er auch in der Tabelle zu den Formen der einzelnen Sätze. Hier werden die einzelnen Sinfonien mit einer Abkürzung des Wortes Sinfonie als „*Sinf.*“ bezeichnet, wobei diese Charakterisierung auch noch mit Fragezeichen versehen ist.¹³⁹

Eine weitere Möglichkeit, die Hauptsätze der Sinfonien formal zu beschreiben und zu bezeichnen, findet sich in den musikwissenschaftlichen Aufsätzen des Schweden Martin-Jacobsson Tegen.

136. Kleine Auswahl: Haydn: monothematische Sätze - Sinfonie Nr. 3: Doppelfuge als letzter Satz - „Rezitativ - Adagio“ Mittelsatz der Sinfonie Nr.7 - „Specie d'un conone in contrapunto doppio: Andante“ (Sinfonie Nr.70). Mozart: 4.Satz Jupitersinfonie: Quadrupelfuge; Beethoven: 4. Satz der 9. Sinfonie.; Kantate.

137. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, 1941, S. 331.

138. Bengtsson, Ingmar: *Instrumentale Gattungen im Schmelztigel. Zur Orchestermusik von J.H.Roman (1694-1758)*, in: *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXVI*, Hrsg.: Friedhelm Krummnacher und Heinrich W. Schwab, Kassel etc. 1982, S. 97-106.

139. Ebd., S. 103 ff.

Er bezeichnet die musikalische Form als „*Mosaikform*“ und weist darauf hin, dass bestimmte Motive als „*unmissverständliche Anfangsmotive*“ zu bezeichnen und auch immer am Beginn der einzelnen Teile zu finden sind.

Ebenfalls immer an der gleichen Stelle eines Satzes haben die Kadenzmotive ihren Platz, welche einen Satz oder einzelne Teile eines Satzes abschließen. Die Zwischenteile werden „*mosaikartig*“ von Motiven gestaltet, die Überleitungscharakter haben und in Form einer Sequenz oder Fortspinnung weiterleiten.

Tegen bezeichnet das Anfangsmotiv als „*dynamisch*,“ als auf einem stabilen harmonischen Grund aufgebaut, welches nach einem deutlich formulierten Beginn über einen Zwischenteil, der als Fortspinnung oder auch als Kontrast komponiert ist, zu einem markanten Kadenzschluss geführt wird.

Dieses Motiv ist für Tegen die *Zelle* eines Satzes, welcher dann durch mehrere dieser *Zellen*, gestaltet wird, die nach Stellung und Funktion innerhalb des Satzes unterschiedlich geformt sind.

Grundsätzlich unterscheidet er drei verschiedene Möglichkeiten der Formulierung musikalischer Gedanken. Das Motiv beziehungsweise die Motive des Einleitungsteiles zeigen Verwandtschaft mit dem Grundmotiv.

Für die Weiterleitung und Weiterentwicklung des Satzes werden Motive verwendet, welche nicht die Stabilität des Kopfmotivs aufweisen. Diese können in Form von Fortspinnungen weitergeführt werden. Da sie aber wie die Bausteine eines Mosaiks austauschbar sind, müssen sie nicht ständig in der gleichen Reihenfolge auftauchen. Die Motive des Schlussteiles sind prägnanter als die des Mittelteiles und haben die Aufgabe, die Schlusskadenz vorzubereiten.

Der so entstehende Satz kann als „*dynamische Mosaikform*“ bezeichnet werden und besitzt, da die einzelnen Motive in Form eines Mosaiks angeordnet sind, die Möglichkeit der Variation innerhalb der Satzkomposition.¹⁴⁰

Den Abschluss der Überlegungen über die Möglichkeiten, Form und Inhalt der sich im beginnenden 18. Jahrhundert ausbildenden Satzform zu beschreiben, ohne irgendwelche Abhängigkeiten zu konstruieren, wie sie in den Schriften von Stig Walin zu finden sind, soll eine weitere Feststellung von Stefan Schulze bilden.

140. Tegen, Martin Jacobson: En teori om 1700-talets sonat. Maskinskr. Uppsala, dat 1/11/1994 und Uttinis trickta triosonater opus 1, Stockholm 1961.

Für ihn definiert nicht die thematische Substanz die Anlage eines Satzes, sondern er bezeichnet die harmonische Fortschreitung als Grundlage der Komposition.

Der „*konstruktive Sinn eines Schrittes*“, also der Wechsel der bestimmenden Tonart, gibt „*die Substanz*“ vor. [...] „*Daß sich etwa als Konsolidierungszone der Dominantposition oft kantable, vielfach geschlossene Formungen durchsetzen [...], hat mit der erneuten Setzung einer Tonart zu tun, die [...] als Resultat des vorangegangenen Durchbruchs zur Dominante erscheint [...].*

Der Gang, mit dem der zweite Teil beginnt, hat [...] die Funktion der Rückführung und Wiedergewinnung des Plateaus der Grundtonart. [...] Er geht aus von der [...] gesicherten Dominanttonart, um nach ausholenden Abschweifungen [...] wieder zur Dominante zurückzukehren, doch nicht zur Dominanttonart, sondern zur V. Stufe der Grundtonart. [...] Der zweite Teil läßt sich mithin aufs Ganze gesehen als die Umkehrung des ersten begreifen, [...]“. Von einer „*spiegelsymmetrischen Anlage kann indessen nicht die Rede sein.*“ Es ist ein Vorgang, „*der keine ‚Rückkehr‘ zu einer bereits vorher eingenommenen Position kennt. [...] Es ist ein abschließender Vorgang*“, nach dem „*eröffnenden*“ des ersten Teiles.¹⁴¹

2. Merkmale der Partituren und Besonderheiten der Werke

2.1 Die Entwicklung der Spieltechnik der Violine. Ihr Einfluss auf die kompositorische Gestaltung im Verlauf des 18. Jahrhunderts

Zu Beginn dieses Kapitels stellt sich die Frage, wofür und für wen die Orchesterwerke geschrieben worden sind. Die Beantwortung ergibt sicherlich Hinweise auf die Art der Instrumentierung, auf die Länge der Werke und auf spieltechnische Schwierigkeiten der Kompositionen. Musik braucht einen Adressaten, ob wie früher Gott - hier spielt die Nennung des Komponisten Namens im Titel des Werkes keine Rolle - oder den Zuhörer, das Publikum.

Im Falle der Sinfonien Romans kommen sicher noch weitere Punkte dazu, welche die Faktur der Werke beeinflussen.

141. St. Schulze, Sinfonie 18. Jahrhundert, 1987, S. 283.

Hier ist das Orchester zu nennen, welches Roman zur Verfügung hatte, die Anzahl der Instrumentalisten, die Mitwirkung von Laienmusikern bei den Konzerten und damit natürlich auch das rein technische Können der Orchestermitglieder.

Zuerst zur öffentlichen Seite der Fragestellung, für das Roman komponieren konnte, beziehungsweise, ausgehend von seiner Stellung als Hofkapellmeister, komponieren musste.

Romans Konzerttätigkeit fällt in die sogenannte Freiheitszeit (Frihetstiden), deren Dauer von 1718-1772 anzusetzen ist.¹⁴² Die Monarchie und damit grundsätzlich der Adel war politisch handlungsunfähig. Die Macht war im königlichen Rat vereint, dessen Handlungen vom Parlament, dem Reichstag, bestimmt wurden.¹⁴³

Dadurch war zwar einerseits das Mäzenatentum des Adels eingeschränkt. Andererseits war dies jedoch eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung eines öffentlichen Konzertlebens, welches vom Bürgertum getragen wurde.

Zu Beginn der Mitgliedschaft Romans in der Hofkapelle, als Expektant ab dem Jahr 1711, konnte von einem öffentlichen Konzertleben noch nicht die Rede sein.

*„Die Musikpflege des Hofes und der Hofkreise scheint in dem angedeuteten Zeitraum“, gemeint sind die ersten dreißig Jahre des 18. Jahrhunderts, „recht beschränkt gewesen zu sein. Der schwedische Hof hielt zu jener Zeit noch nicht wie die Höfe der großen Kulturnationen eine ständige Oper- und Ballett-Truppe, weshalb eine Musikpflege grössten Stils, die ja damals vor allem der Oper gewidmet war, bei uns nur sporadisch vorkam. Es waren nur zeitweise engagierte Truppen, die vor dem Stockholmer Hofe und ihren Gästen Opern oder wenigstens opernähnliche Stücke und Ballette gaben. [...]“*¹⁴⁴

Diese Theatergruppen waren zum Teil auf die Mitwirkung der Hofkapelle angewiesen. Ausgehend von der Mitgliederzahl der Kapelle war eine allzu große Unterstützung von dieser Seite nicht zu erwarten.

*„[...] die Hofkapelle bestand am Anfang der Freiheitszeit, im Jahre 1720, aus einem Kapellmeister, 11 Musikanten, 2 Discantisten und einem 'Balgtreter' und stand unter der Aufsicht eines Direktors. Wir wissen nichts näheres darüber, welche instrumentale Fächer die Musiker vertraten. [...] Bis zu dem Jahre 1773 scheint die Grösse der Hofkapelle nicht viel gewechselt zu haben.“*¹⁴⁵

142. St. Walin, Schwedische Sinfonik, 1941, S.43.

143. Ebd., S. 44 f.

144. Ebd., S. 143.

145. Ebd., S. 129.

Während seines Aufenthaltes in London (1714-1720) lernte Roman ein ausgeprägtes Konzertleben nicht nur vom Ansehen und Anhören, sondern auch von der praktischen Seite her kennen. Diese Aufführungen sind wahrscheinlich auch die Vorbilder für die von ihm geleiteten Konzerte ab dem Jahr 1731.

Sie fanden in diesem wie auch in den folgenden Jahren allerdings nur während der Passionszeit statt und hatten laut Programmbesprechung im Jahr 1731 ausschließlich „Passions Musique“ zum Inhalt,¹⁴⁶ und zwar offensichtlich nur Werke von Benedetto Marcello und Georg Friedrich Händel.¹⁴⁷

Die Konzerte erfüllten eine soziale Aufgabe und waren anscheinend sehr erfolgreich. Der Ertrag wurde auf notleidende Musiker und Offiziere verteilt. So beschreibt Per Vretblad 1918, dass der Ertrag des am Karfreitag 1731 abgehaltenen Konzertes immerhin 200 Silbertaler betragen habe, die dem Adel zufielen, und unter notleidende Offiziere verteilt wurden.¹⁴⁸

Neben allem anderen hatten die Konzerte für Roman einen ganz praktischen Grund. Sie waren für ihn eine gute Möglichkeit, das Orchester zum Proben und zur Weiterbildung zu animieren.¹⁴⁹

Der wachsende Konkurrenzdruck durch das fürstliche Orchester (ab 1743) und die immer häufiger werdenden Konzerte von privaten Vereinigungen, den sogenannten *Musicaliske Akademi* - diese hatten nichts mit der Königlichen Musikalischen Akademie zu tun -, veränderten die Programmgestaltung. Auch die Verlegung der Konzerttermine von der Passionszeit auf den weiteren Verlauf des Jahres trug wesentlich dazu bei. Der Anteil weltlicher Musik wurde erweitert. Die Sinfonien hatten nicht mehr nur einleitenden Charakter, oder wurden als orchestrale Zwischenspiele verwendet, sondern bestimmten den Ablauf der Konzerte in immer stärkerem Maße.

Die wachsende Bedeutung der reinen Orchestermusik vergrößerte den Umfang der Sinfonien und führte zur Ausweitung und Verstärkung des Klangkörpers durch Laienmusiker aus dem gesellschaftlichen Bereich des Adels, beziehungsweise aus den Reihen des gehobenen und künstlerisch interessierten Bürgertums.

145. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, 1941, S. 129.

146. P. Vretblad, *Konsertlivet*, 1918, S. 21.

147. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, 1941, S. 146.

148. P. Vretblad, *Konsertlivet*, 1918, S. 21f.

149. Vretblad, Patrik: Ett obeaktat tal av Roman, *Svensk Tidskrift för musikforskning* Jahrgang XIX, 1937, S. 1.

Dies setzt voraus, dass der Komponist sich im Klaren darüber sein musste, was er von seinen Orchestermitgliedern, hier besonders von den Geigern verlangen konnte. Die Spielhaltung des Instrumentes setzte klare Grenzen für die Komposition.

Bei der Analyse der Sinfonien fällt auf, dass das d''' die obere Grenze dessen darstellt, was Roman anscheinend verlangen konnte. In den Solopartien seiner Violinkonzerte geht er allerdings deutlich darüber hinaus.

Die Begründung dafür ist in der Grundhaltung des Instrumentes zu finden, die sich besonders im Verlaufe des 18. Jahrhundert verändert und weiterentwickelt hat. Diese Veränderung lässt sich anhand der Lehrbücher und Anweisungen zum Instrumentalspiel dieser Zeit nachvollziehen.

Im 17. Jahrhundert wurde die Violine schräg gegen den Oberarm gestützt. Ein Lagenwechsel war, da das Instrument von der linken Hand gehalten wurde, nicht möglich (Siehe Abbildung 2).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts schien sich an dieser Spielhaltung nichts geändert zu haben. Grundsätzlich war es anscheinend dem Spieler überlassen, wie er am besten mit seinem Instrument umgehen konnte.

Abbildung 2: Leister, Judith, The Concert, Öl auf Leinwand,¹⁵⁰



150. Lester, Judith (1609-1660): The Concert, Öl auf Leinwand, 1631-1633.

In einem der ersten Unterrichtswerke sollte die Violine zwar schon unter dem Kinn gehalten werden. Trotzdem machte die Haltung schräg abwärts Lagenwechsel unmöglich.¹⁵¹

Einen Schritt weiter ging Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer in Schwäbisch-Hall. Er beschreibt den Lagenwechsel nur für die höchste Saite, und zwar nur in die dritte Lage. Betont wird auch *die leichte Mühe, die kurze Zeit*, in der es anscheinend möglich war, das Instrument zu erlernen.¹⁵²

1732 erschien die L'ÉCOLE D'ORPHÉE von Michel Corette. Auch er stellt im Untertitel die anscheinend leichte Erlernbarkeit der Spieltechnik heraus: *Méthode pour apprendre facile à jouer du violon*. Seiner Ansicht nach muss das Kinn auf dem Instrument ruhen, um der linken Hand die Freiheit für die nun zum festen Bestand der Technik gehörenden Lagenwechsel zu geben. Diese Haltung ist aber nur während der Bewegung der linken Hand notwendig, weil in der 1. Lage das Instrument von der linken Hand gestützt werden kann.

*„Maniere de tenir le Violon. Il faut prendre le Manche de Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigts sans trop serrer la main, arrondir le premier, deuxième, troisième doigts, et tenir le petit plus allongé. Il faut nécessairement poser le menton sur le Violon quand on veut démancher, ce la donne toute liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire voyez la Figure cy-devant“.*¹⁵³

Neben den Spielanweisungen ist die Abbildung auf einer der ersten Seiten interessant. Sie zeigt einen Geiger in der *bequemen* Spielhaltung, wie sie Leopold Mozart¹⁵⁴ in seiner Violinschule beschreibt.

151. Montéclair, Michel Pignolet de (1667-1737): Nouvelle méthode pour apprendre la musique, 1709

152. Majer, Joseph Friedrich Bernhard Casper: Da die Titelbeschreibung so außergewöhnlich ist, wird sie im vollen Wortlaut zitiert. „Museum musicum theoretico practikum, das ist: Neueröffneter theoretisch- und practischer Music-Saal, darinnen gelehret wird, wie man sowohl die Vocal- als Instrumental-Music gründlich erlernen, auch die heut zu Tag üblich und gewöhnlichste, blasend- schlagend und streichende Instrumenten in kurzer Zeit und compendieuser Application in besondern Tabellen mit leichter Mühe begreifen könne. Nebst einem Appendice derer anjetzo gebräuchlichst griechisch-lateinisch-italiänisch und französisch musicalischen Kunstwörter nach alphabetischer Ordnung eingerichtet und erclaret zum nützlichen Gebrauch aller und jeder Music-Liebhaber zusammen getragen und mitgetheilet von Joseph - Bernhard Caspar Majer. Schwäbisch-Hall 1732, zweite Edition 1741, Faksimile Kassel 1954.

153. Corette, Michel: L'école d'orphée, Paris 1738, S. 11.

154. Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756.

Das Instrument liegt auf dem Schlüsselbein, das Kinn ist in Höhe des Saitenhalters über den Rand des Instrumentes gerückt. Der Unterschied zur *geschickten* Haltung liegt darin, dass für die Lagenwechsel das Instrument mit dem Kinn gehalten wird. Die linke Hand hat dadurch alle Freiheiten.

Allerdings ist nicht festzustellen, ob der Weg zur klassischen Haltung des Instrumentes schon in dieser Violinschule absichtlich aufgezeigt wird. Schließlich beschreibt Leopold Mozart noch die Vorzüge der Fixierung des Instrumentes durch das Kinn auf der rechten Seite (E-Saite).¹⁵⁵ Diese Haltung hat seiner Meinung nach Vorteile für das Spiel auf den tiefen Saiten, beschränkt aber die Möglichkeit des Lagenspiels auf den oberen Saiten. Um über die dritte Lage hinausgehen zu können, müsste der Ellenbogen des linken Armes zu stark nach außen gedreht werden. Hier stoßen anscheinend die Kompositionen von Johan Helmich Roman an eine natürliche Grenze des technisch Machbaren für die Mitglieder seines Orchesters. Diese war wahrscheinlich noch bindender als für manch anderes Ensemble, da neben den Instrumentalisten des Hoforchesters regelmäßig Dilletanten mitwirkten.

Auch wenn die Violinschule von L'Abbe le Fils 1761, also erst nach dem Tod von Johan Helmich Roman erschien, soll sie angesprochen werden, da sie endgültig die klassische Spielhaltung der Violine beschreibt und fordert. Das Instrument ruht auf dem Schlüsselbein und wird vom Kinn an der linken Seite (G-Saite) gehalten.¹⁵⁶

Erst 1831 ermöglichte dann die Erfindung des Kinnhalters durch Louis Spohr endgültig das freie Schwingen des Geigenkörpers. Dass sich diese Haltung erst langsam durchzusetzen schien, zeigt ein Bild Niccolò Paganinis, der das Instrument noch auf der rechten Seite (E-Saite) hält. Diese Spielhaltung war aber für ihn nur durch die *ungewöhnliche Dehnbarkeit seiner Hände* und durch die genauso außergewöhnliche *Verschiebbarkeit seiner Schulter nach Innen* zu erklären.¹⁵⁷

155. L. Mozart, Gründliche Violinschule, 1756.

156. L'Abbe le Fils: Principes du Violon, par apprendre le doigte de cet instrument et les differens agremens dont il est susceptible, 1761.

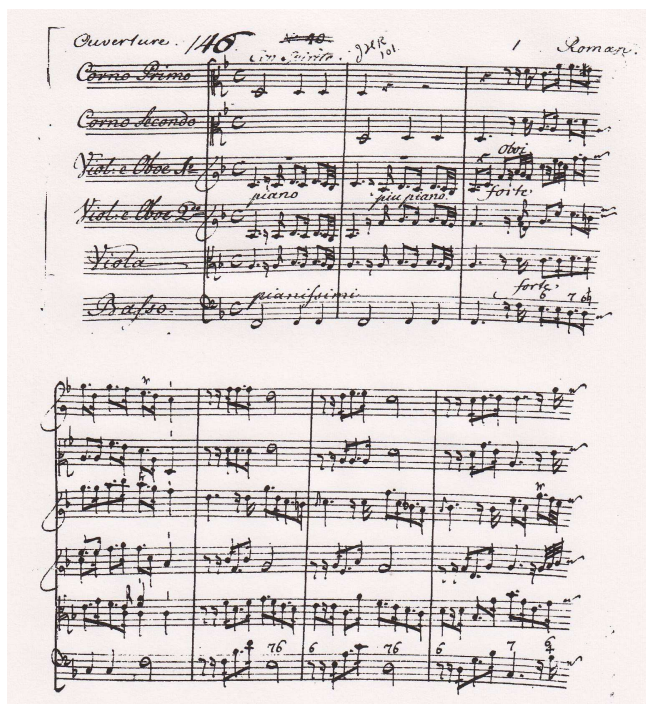
157. Pincherle, Marc: La Mode des Virtuoses. Paris 1964, (Übersetzung Frida Beerli).

2.2 Der bezifferte Bass - der Übergang zur Schreibweise ohne Zahlensymbole

Nach der Beschreibung wichtiger Kriterien, welche die Kompositionstätigkeit Romans beeinflussten und sicherlich zum Teil auch einschränkten, zu einer Schreibweise der Barockepoche, dem Generalbass oder Basso continuo.

Der bezifferte Bass ist eine Art musikalischer Kurzschrift, die eine „in der Basslinie fixierte Harmonie“ mit Hilfe von Zahlenkombinationen angibt, welche in Verbindung mit der Basslinie erklingen soll.¹⁵⁸ Die Kombination von Ziffern mit der für die Kompositionen der Barockzeit und des beginnenden 18. Jahrhunderts grundlegenden Basslinie teilt das Werk Romans in zwei große Gruppen, in denen aber die gleichen Werkformen zu finden sind. Ob Kammermusik- oder Orchesterwerke, die Kompositionen, die der Barockepoche zugerechnet werden, sind charakterisiert durch die Bezeichnung Cembalo in Verbindung mit einem zusätzlichen Bassinstrument und den im Notentext eingearbeiteten Zahlensymbolen.

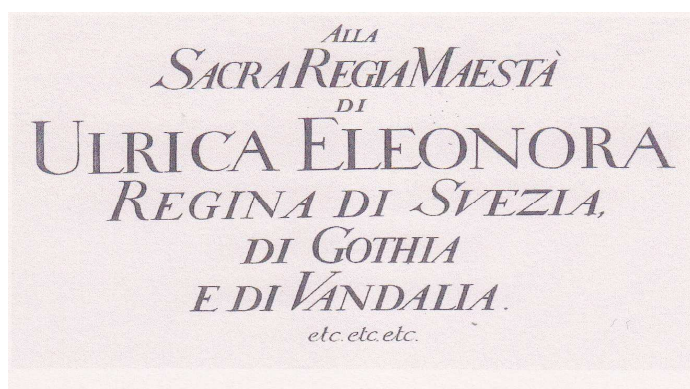
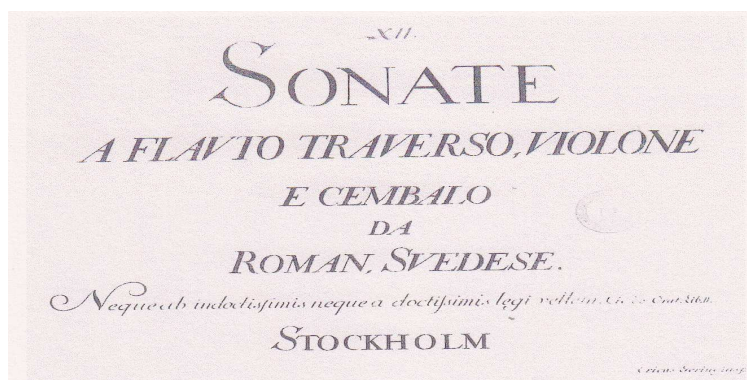
Das folgende Notenbeispiel 13 zeigt den bezifferten Bass des ersten Satzes der Ouvertüre in F-Dur, (MAB:RO), BeRI 5. Im Gegensatz zur eigentlich fortlaufenden Bezifferung verwendet Roman diese im weiteren Verlauf des Werkes nur noch sporadisch.



158. Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre, Mainz 2001, S. 252.

In den Bereich Kammermusik ist das zweite Beispiel einzuordnen. Die Abbildungen zeigen die Widmungseite und den Beginn der ersten der zwölf Sonaten für Querflöte und Continuo. Es ist das einzige Werk, welches zu Lebzeiten des Komponisten gedruckt wurde. Sicher hat die Widmung, sie trägt den Namen der schwedischen Königin, bei der Drucklegung des Werkes geholfen.

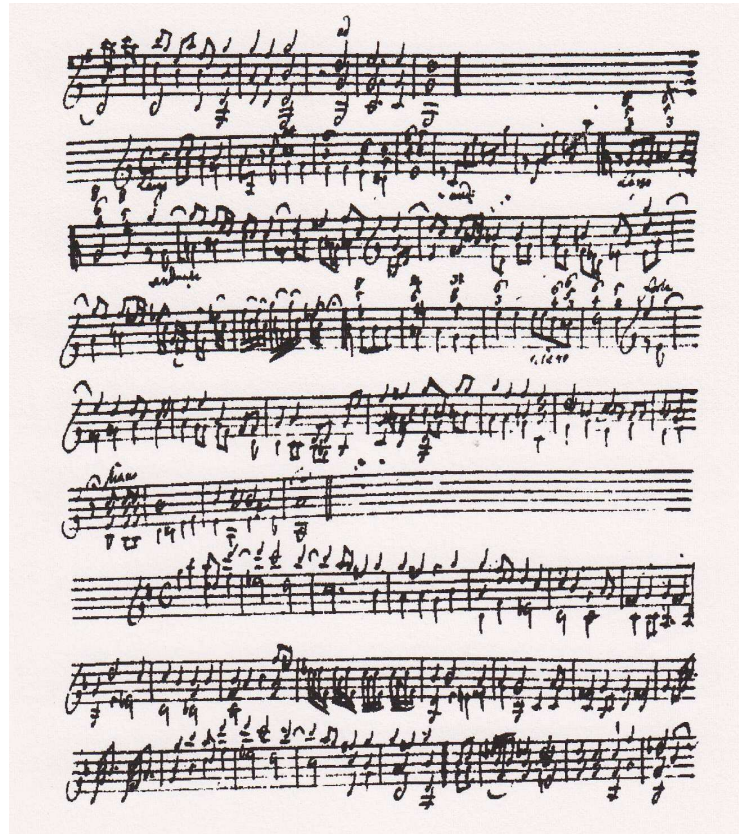
Abbildung 3: 12 Sonaten für Querflöte und Basso continuo (MAB:RO), BeRI 201.



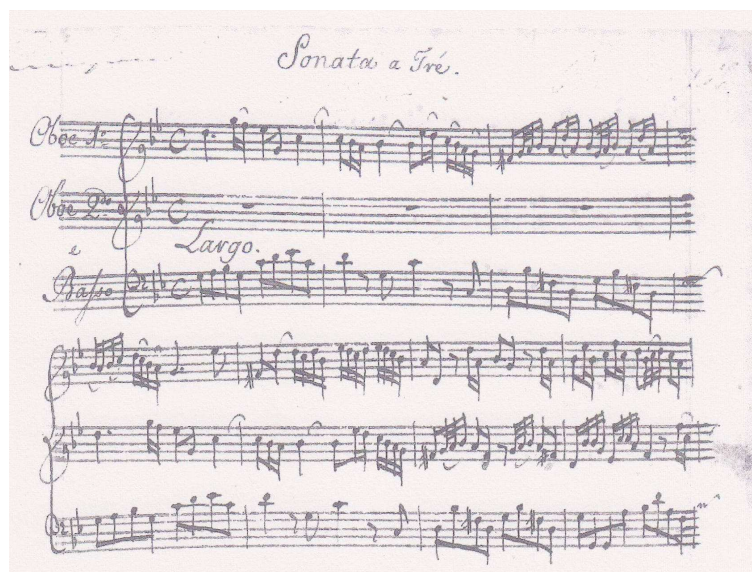
The image shows a page from a musical manuscript. On the left, there is a dedication in Italian: 'Alla Vostra Maestà reuera la maggior perfezion à quali debbo offerir i quali da Vostra Maestà assente non manco riceuuto, e prebati, reuerente aggraditi, et accolti da ogni inualle d'innocenza. Et offerisco: ad usque Clementissima Regina questo piccolo tributo in segno del mio umile sano assento, con cui me conuolare Dellac Maestà Vostra'. Below this, it says 'Scritta nel 4 di Luglio 1737.' and 'Hedwicus Fredricus al Compagnone diuino, diuino. Sonata Choro Roman.' On the right, there is musical notation for 'SONATA I' in G major, 3/4 time. The notation is written on a single staff with a treble clef. The first measure is marked 'Largo'. The notation continues for several measures, with various notes and rests. The page is numbered '166' at the bottom right.

Die Bezifferung im Verlauf des folgenden Notenbildes hat aber wohl mehr die Aufgabe einer schriftlichen Gedächtnisstütze. Sie ergänzt die Stellen des Notenbildes, die nicht vollständig ausgearbeitet sind.

Nb.14: Assaggio a-Moll, (MAB: RO), BeRI 355



Das Beispiel der Assaggi, der Sonaten für Violine solo und anderer Kompositionen Romans zeigen, dass das obligatorische Cembalo in Verbindung mit einer zusätzlichen Bassstimme nicht mehr grundsätzlich zur Interpretation eines Werkes notwendig war. Das gilt für den Bereich der Kammermusik wie auch für die Werke für Orchester. Der Übergang veränderte auch das Notenbild. Dies zeigt das folgende Beispiel des Beginns einer Sonata a Tré für zwei Oboen und Basso, wobei, ausgehend von den Melodieinstrumenten, wohl das Fagott als Basso gemeint ist. Die Bassstimme ist nicht mehr mit Zahlensymbolen versehen; es gibt auch keine zusätzliche Bassstimme.



Die letzten beiden Beispiele haben gezeigt, dass die Bedeutung des Basso Continuo abgenommen hat. „Bei der Aufführung [...] in jenem neuen Stil geschriebener Werke war es deshalb die Aufgabe des Leiters nicht länger, die Akkorde des Satzes durch Continuospiel auszufüllen. Dies war vom Komponisten selbst schon besorgt [...].¹⁵⁹ Der Leiter braucht nicht mehr seine Aufmerksamkeit zwischen Instrument und Werk zu teilen. Er konnte sich, ob mit Taktstock oder als Violindirigent, ganz der Interpretation widmen.

2.3 Satz - und Werkbezeichnungen

Grundsätzlich fällt auf, dass in den Autographen der Werke Romans der Name des Komponisten sehr selten eingetragen ist und dass eigenhändige Angaben von Werktiteln beziehungsweise Tempobezeichnungen größtenteils fehlen. Es ist anzunehmen, dass, weil die Kompositionen meist Gebrauchsmusik für seine öffentlichen Konzerte darstellten, sie also nicht für andere Orchester geschrieben worden sind, Roman diese Angaben als nicht für notwendig erachtet hat.

„In dem erhaltenen Material hat er den Titel ‚Sinfonia‘ nur viermal verwendet, und zwar dreimal bei selbständigen Sinfonien, in einem Fall bei der Ouvertüre zu einer weltlichen Kantate. Nur eine Sinfonie trägt ein genaues Datum, aber in ihrem Autograph findet sich weder Autornamen noch Werktitel.“¹⁶⁰

159. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 223.

160. St. Schulze, Sinfonie 18. Jahrhundert, S. 283.

Die Bezeichnungen in über 100 Autographen stammen von Romans Sohn, Johan Helmich junior, und sind anscheinend nach Anweisungen, die er von seinem Vater erhielt, eingetragen worden.

„In einem Fall schreibt er zu Beginn einer sechssätzigen Suite [...] nur ‚Introduzione‘. Sonst gebraucht er nur das Wort ‚Musique‘, und in sämtlichen Fällen handelt es sich um vielsätzliche Suiten, darunter eine ‚Musique satt til en Festin hos [...] Gref Gollowin (‚Musique zu einem Fest von [...] Graf Gollowin)‘. [...] Der Vater hat also hier auf die üblichen Gattungsbezeichnungen verzichtet und dem Sohn nur angegeben, „dass dies eine Musique für die genannte Gelegenheit sei“¹⁶¹

Viele Werktitel und auch Kennzeichnungen der Partituren stammen von Romans Schüler und Nachfolger als Hofkapellmeister Per Brant. Darunter befinden sich elf Sinfonien. Dabei scheinen sich aber Unsicherheiten ergeben zu haben. Bengtsson weist darauf hin, dass Brant ein und dasselbe Werk einmal als *Suite* und ein andermal als *Sinfonia* bezeichnet habe.

„[...] der Titel ‚Partita‘, den er zweimal verwendet, gilt einmal einer achtsätzigen Suite mit solistischer Violine, im zweiten Fall dagegen einem regelgerechten dreisätzigen Violinkonzert.“¹⁶²

Diese Unsicherheiten werden auch im Umgang von Pehr Frigel mit den Werken Romans deutlich. Dabei war der spätere Sekretär der Schwedischen Akademie längere Zeit Schüler des Komponisten.

Die *Sinfonia* F-Dur BeRI 17 (MAB:RO) behält in einer Abschrift Frigels diese Bezeichnung, obwohl sie die typischen Kennzeichen einer Suite aufweist. Alle Sätze haben die gleiche harmonische Grundlage. Der erste Satz ist durch häufige Punktierungen, den *rythme saccade*,¹⁶³ charakterisiert, größere Intervallschritte werden durch kleingliedrige Tonleiterfiguren ausgefüllt. Er schließt mit einem Halbschluss auf der Dominante C-Dur und geht ohne Überleitung in den fugiert komponierten zweiten Satz über. Vom Abschluss der Fuge wird, nach einer Fermate, durch die Rückkehr zum langsamen Tempo, und mit der Wiederaufnahme des punktierten Rhythmus der Bogen zum Satzbeginn geschlagen.

161. I. Bengtsson, *Instrumentale Gattungen*, S. 99.

162. Ebd.,

163. Botstiber, Hugo: *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, Leipzig, 1913, S.39. Die Bezeichnung stammt von dem französischen Musikwissenschaftler Henri Prunières.

Eine Gavotte oder, genauer bezeichnet, ein Tanzsatz mit den äußerlichen Kennzeichen einer Gavotte - ein $2\frac{1}{2}$ -Takt wird mit einem halben Takt als Auftakt begonnen - schließt die *Sinfonia* ab. Trotz dieser satztechnischen Kennzeichen bleibt die Bezeichnung *Sinfonia* in einer Abschrift Frigels erhalten.

Nb.16: Sinfonia (MAB:RO), BeRI 17, Beginn a.1. Satz und b. 2. Satz

a.



b.

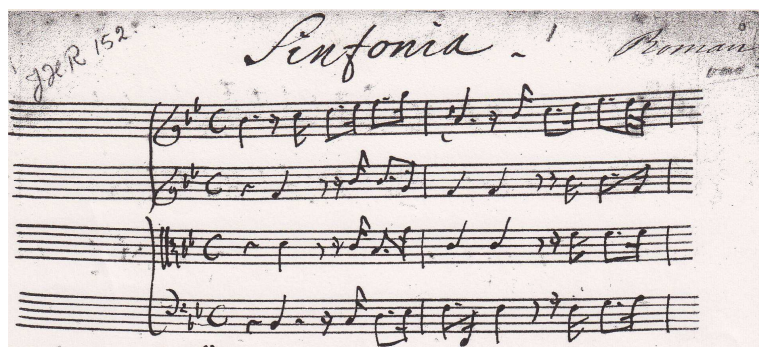


Nb.17: Sinfonia (MAB:RO), BeRI 17, Übergang 2. / 3. Satz



Die gleichen Schwierigkeiten mit der Benennung lassen sich vom Werk-
 titel der Sinfonie in B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29 ablesen. In einer Partitur wird
 die Komposition als *Sinfonia* bezeichnet. In einer weiteren ist der ursprüngli-
 che Titel durchgestrichen und anscheinend von Pehr Frigel durch die Bezeich-
 nung *Ouverture* ersetzt worden.¹⁶⁴

Nb.18: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, Beginn 1. Satz aus zwei Partituren.



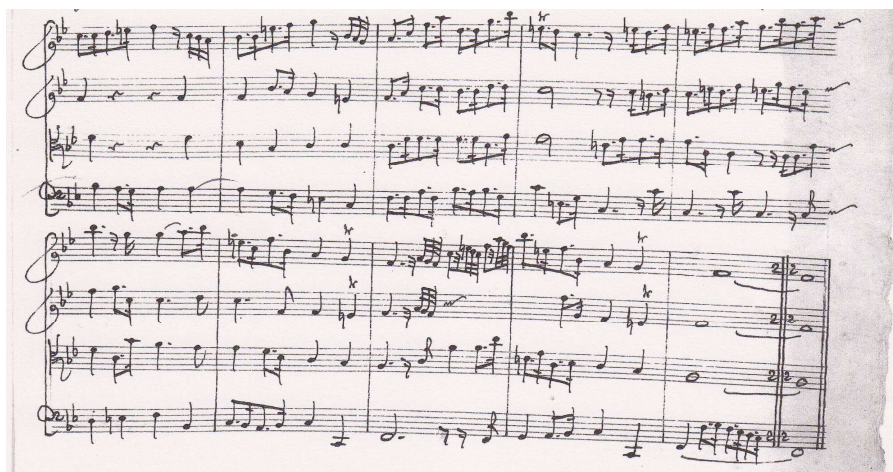
164. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 264.



Diese Umbenennung ist sicherlich auf den Charakter des Werkanfangs zurückzuführen, der deutliche Merkmale einer Ouvertüre aufweist. Der erste Satz beginnt mit einer im punktierten Rhythmus aufwärts geführten Tonleiter in der ersten Violine, die im Abstand einer Viertelnote vom Bass real, von den anderen Instrumenten dem Rhythmus der ersten Violine folgend, beantwortet wird. Nach der durch den abwärts geführten Schritt einer Septime erreichten Dominante kehrt die Melodie in einem großen Bogen zur Tonika zurück. Der Bass führt nach der erreichten Tonstufe die Tonleiter punktiert über eine Oktave abwärts.

Über eine Kadenz, die alle Instrumente rhythmisch in der charakteristischen Punktierung zusammenfasst, gelangt der Satz zum Abschluss auf der Dominante. Sie beginnt mit einem aufgefächerten Dreiklang dieser Tonstufe, dessen einzelne Kernnoten durch Ketten von Zweiunddreißigstelnoten verbunden sind.

Nb.19: Sinfonia B-Dur (MAB:RO9, BeRI 29, Abschluss 1. Satz)



Allerdings kann der nach dem Halbschluss folgende schnelle Satzteil weder als Fuge, noch als fugiert bezeichnet werden.

Stig Walin charakterisiert die Unsicherheit in Hinsicht auf eine genaue formale Bestimmung des Satzes in einer Kurzbeschreibung ganz treffend:

„Das folgende Allegro fängt mit einem für eine Kirchensonate- oder Ouvertüre ganz geeignetem Thema an, [...] und man erwartet nur, dass es von den pausierenden Bässen beantwortet wird. Aber keine Beantwortung erfolgt, sondern im vierten Takt setzt der Bass mit einer schrittweise absteigenden Melodie ein.“ [...] ¹⁶⁵

Weiter beschreibt er den Satz als von der Form des Concerto grosso beeinflusst. Dies mit der Begründung, dass zwei kurze Passagen - von der Länge von einmal drei und zum anderen von sechs Takten - nicht vierstimmig komponiert seien.

„Der ganze Satz könnte als eine durch weitgehende Themenveränderung und ausgebliebene Themenbeantwortung zersetzte Fuge bezeichnet werden, deren konzertierende Zwischenspiele auf eine starke Beeinflussung von Seiten des concerto grosso hindeuten.“ ¹⁶⁶

In seiner Tabelle der Satzformen ordnet Walin diesen Teilsatz unter *Andere Form* ein. Bengtsson verwendet, anscheinend Bezug nehmend auf die kurzen zwei - beziehungsweise dreistimmigen Passagen, die Bezeichnung *Konzertsatz*.

Treffender ist wohl eine Charakterisierung als besondere sich vom sonstigen Verlauf des Satzes abhebende Farbgebung. Die erste dreistimmige Taktfolge beginnt mit dem Satzthema in C-Dur. Die Tonfolge wird dann - nach diesen ersten Takten wieder vierstimmig - in eine Kette von Seufzern verändert. Die zweite Solostelle bildet den Beginn eines Übergangs zu einem Orgelpunkt.

Insgesamt erscheinen die beiden stimmreduzierten Taktfolgen von Orgelpunkten eingerahmt, die in dieser Art in Kompositionen Romans selten zu finden sind. Es handelt sich um Orgelpunkte, bei denen der Basston durchgehalten und nicht rhythmisch verändert wird. Die über den Grundtönen der Dominante (Takt 37-41) und der Subdominante (Takt 81-84) geschriebenen Oberstimmen sind noch dazu, auch wenn rhythmisch stark verändert, jeweils Anfangstakte des Satzthemas.

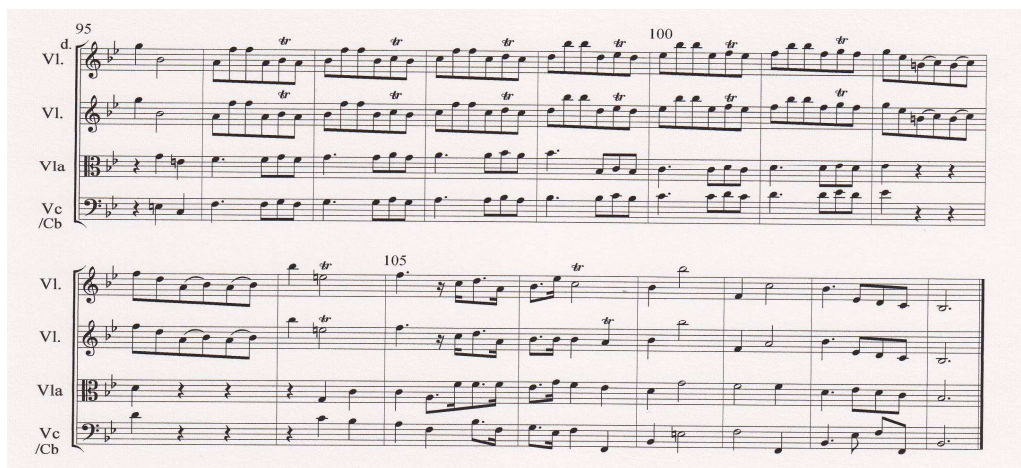
165. St. Walin, *Schwedischen Sinfonik*, S. 325.

166. Ebd.

Als musikalische Form ergibt sich sicher nicht die von *mangelnden Themenbeantwortungen zersetzte Fuge*, als die sie Walin bezeichnet hat. Es handelt sich wohl eher um eine Ritornellform, deren Ablauf durch ein Thema, das sich im Verlauf des Satzes verändert, bestimmt wird. Ein Merkmal bleibt aber ständig erhalten. Im Unisono werden entweder die beiden Violinen, oder Viola und Bassgruppe zusammengefasst. Diese Dreistimmigkeit wird im letzten Einsatz zum Zusammenklang von zwei Stimmen verdichtet, indem die Violinen in der Achtelkette und die Unterstimmen in einer leicht abgewandelt aufsteigenden Tonleiter im Begleithrhythmus des zweiten und dritten Themeneinsatzes zusammengefasst sind.

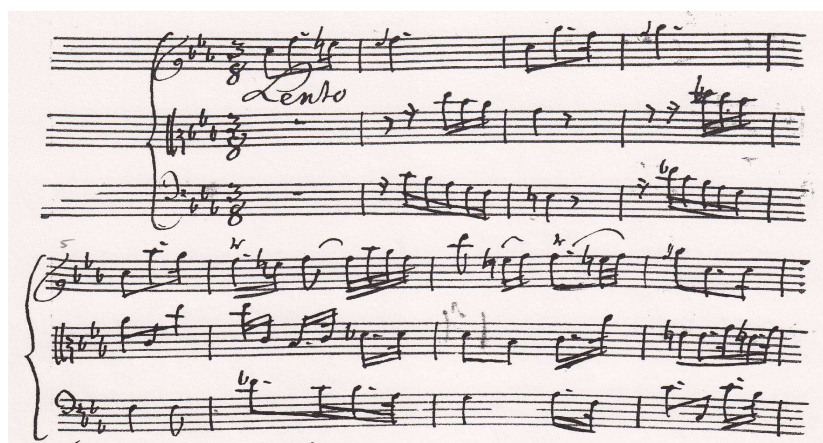
Nb.20a-d: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, Thema des 2. Satzteiles.

The image displays a musical score for the second movement of Sinfonia B-Dur, measures 1 through 60. The score is written for four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc./Cb.). The key signature is B major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, labeled 'a.', 'b.', and 'c.'. System 'a.' covers measures 1 to 24, system 'b.' covers measures 25 to 54, and system 'c.' covers measures 55 to 60. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., 'dr' for *diminuendo*). The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic textures, with the Violins often playing in unison or octaves, and the Viola and Cello/Double Bass providing a steady accompaniment.



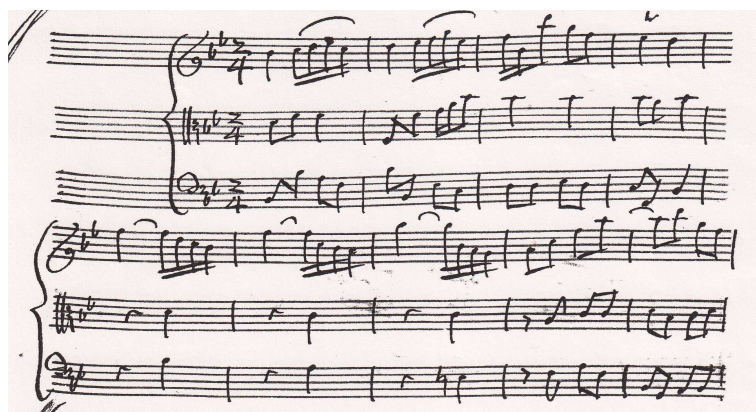
Die Sinfonia wird, im Vergleich zu den ersten Sätzen, sehr kurzgefasst abgeschlossen. Es folgt ein mit Lento überschriebener Satz, der in einer für diese Zeit üblichen Schreibweise das den Ablauf bestimmende f-Moll mit einem Vorzeichen weniger angibt.

Nb.21: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, Beginn 3. Satz Lento



Zur Viersätzigkeit wird die Sinfonie durch einen ebenfalls sehr kurzen Tanzsatz, der zur Grundtonart der Sinfonie zurückkehrt, ergänzt.

Nb.22: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 28, Beginn 4. Satz, ohne Satzbezeichnung



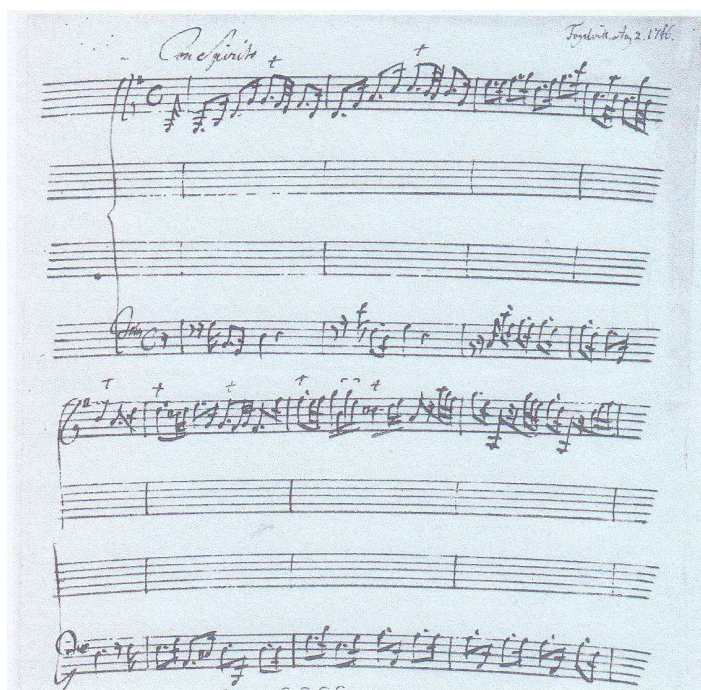
Die Tonartenfolge der Sätze widerspricht ebenfalls in ihrem Wechsel von B-Dur über F-Dur (Abschluss des Satzes in B-Dur), f-Moll und wieder zurück nach B-Dur der Bezeichnung „*Ouverture in B-Dur me Fuge och sviter à 4 Parte*, unter der Patrik Vretblat“¹⁶⁷ diese Sinfonie in seinem Verzeichnis Romanscher Werke eingetragen hat.

In der Regel haben alle Sätze einer Suite und als solche wird die Sinfonie hier bezeichnet, die gleiche Tonart.

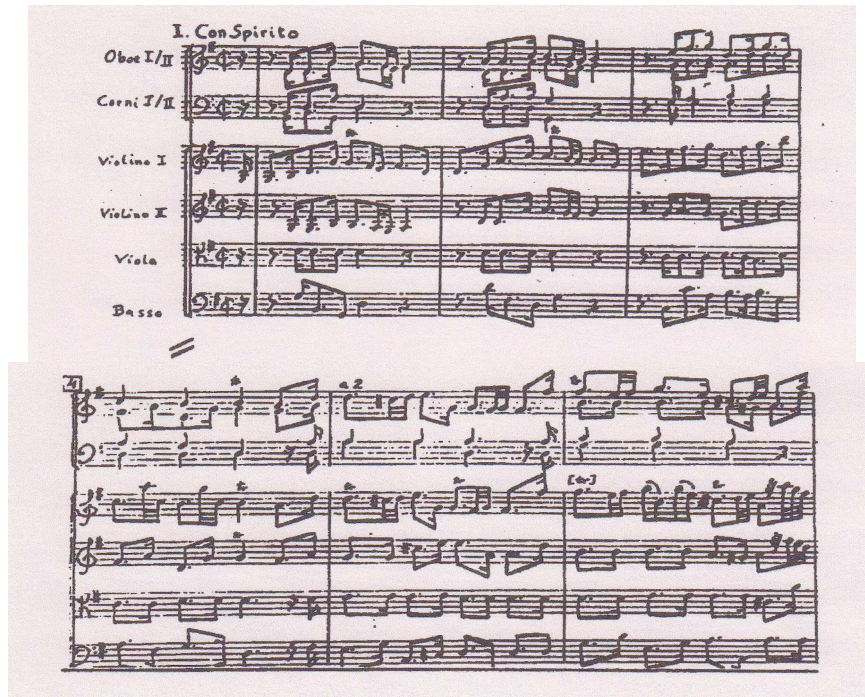
Eine Sinfonie scheint für Roman besonders wichtig gewesen zu sein. Es ist das einzige Orchesterwerk dieser Art, in dessen Partitur ein Entstehungsdatum vermerkt ist: „*Fågelvik. Aug. 2. 1746*“. Das autographe Notenbild der Sinfonie in G-Dur, (MAB:RO) BeRI 15, gibt in seiner Anlage einen Hinweis auf die wahrscheinliche Arbeitsweise Romans.

Er hat offenbar zuerst die Außenstimmen formuliert. Die Zeilen für die zweite Violine und Viola sind freigelassen. Die Noten wurden dann anscheinend später von ihm selber, von seinem Sohn, seinem Schüler Per Brant oder einem anderen Kopisten nachgetragen. Das gilt sicher auch für die Bläserstimmen - zwei Oboen und zwei Hörner -, welche in einer weiteren Partitur zu finden sind.

Nb.23: Sinfonie G-Dur, (MAB:RO) BeRI 15, 1. Satz, Takt 11



167. P. Vretblat, Roman I, S.78.



Im Gegensatz zur vorangehenden Stilepoche des Barock und der nachfolgenden der Klassik ist die Unsicherheit in der Verwendung von Werktiteln in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts offensichtlich. Diese Tatsache ist wohl darauf zurückzuführen, dass in dieser Zeitspanne viele verschiedene formale Übergänge zwischen den einzelnen Werkformen entstanden sind.

Deshalb „ist es zuweilen sehr schwierig zu entscheiden, welcher Gattung ein Werk eigentlich angehört“. Die genannten Schwierigkeiten werden noch durch die Tatsache erhöht, dass „in den Noten die alten Benennungen in einer Weise verwendet werden, die zeigt, dass der Schreiber kein Gefühl mehr für ihre ursprüngliche Bedeutung hatte“. ¹⁶⁹

2.4 Verschiedene Möglichkeiten der Bildung eines musikalischen Gegensatzes

Neben dem üblichen Tempogegensatz der einzelnen Sätze eines Werkes finden sich in den Sinfonien Romans eine Reihe subtilerer Möglichkeiten der Kontrastbildung.

168. Das Notenbild stammt aus folgender Edition: Roman, Johan Helmich: Six Symphonies (BeRI 3, 15, 21, 24, 26, 30), Hrsg: Bengtsson, Ingmar, New York & London 1982.

169. St. Walin, Schwedische Sinfonik, 1941, S. 325.

2.4.1 Veränderung des Klangs durch Unisonobildung

Nicht immer weisen die Partituren, abgesehen von den Bläserstimmen, welche stets in der gleichen Reihenfolge - Flöten / Oboen dann darauf folgend Hörner oder Hörner alleine - notiert sind, einen vierstimmigen Streichersatz auf. Neben der vollständigen Vierstimmigkeit finden sich in den Sinfonien und Suiten auch zwei- und dreistimmige Sätze.

Dieses Zusammenfassen von mehreren Instrumenten in einer Notenzeile ist immer auf das Unisono dieser Stimmen zurückzuführen, einer Schreibweise, die Arbeitszeit der Kopisten und natürlich auch Notenpapier spart.

In der Literatur des 18. Jahrhunderts finden sich zwei Möglichkeiten solcher Kombinationen. Zum einen sind Viola und Bassgruppe unisono geführt. Dadurch entsteht ein dreistimmiger Satz, in dem die zwei Melodiestimmen von einem verdoppelten Bass getragen werden. Diese Schreibweise ist in den Concerti grossi, den Suiten und auch den Konzerten Romans nachzuweisen. Als Beispiel für diese Stimmführung der Beginn des 2. Satzes der Suite in E-Dur, (MAB:RO), BeRI 3.

Hier wird nach dem Hinweis *col Basso* in Takt 24 ab Takt 30 die Zeile der Viola ganz weggelassen, um erst in Takt 68 wieder ergänzt zu werden. Nach einem kurzen vierstimmigen Abschnitt (Takt 68-79) wird das Unisono der beiden Stimmgruppen erneut aufgenommen.

Nb.25: Suite E-Dur, (MAB:RO), BeRI 3, 2. Satz Vivace





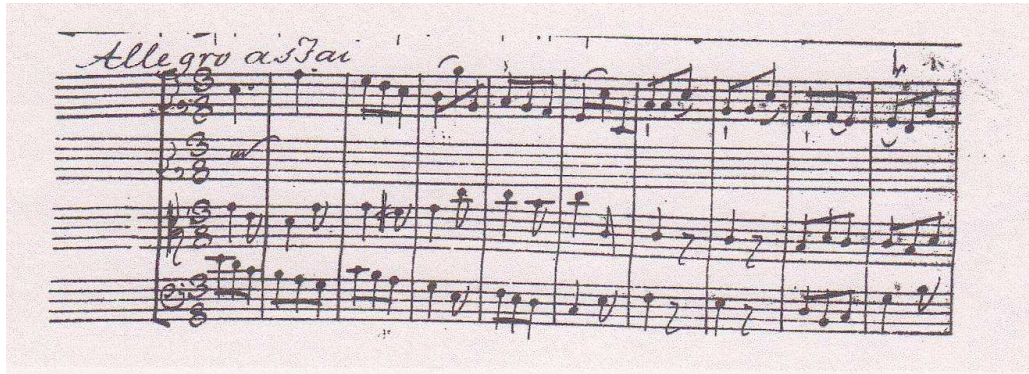
Im Gegensatz dazu fasst Roman in den Sinfonien häufig die beiden Violinen im Unisono zusammen, während die Viola eine eigene, selbständige Stimme erhält.

Dabei wird oft die Notenzeile für die zweite Violine freigelassen, aber mit der Bezeichnung *con Violino I* oder einem Zeichen mit gleicher Bedeutung versehen (Nb.26 und 27). Der Satz kann auch in drei Systemen ohne einen besonderen Hinweis auf die Unisonoführung der beiden Violinen geschrieben sein. (Nb.28).

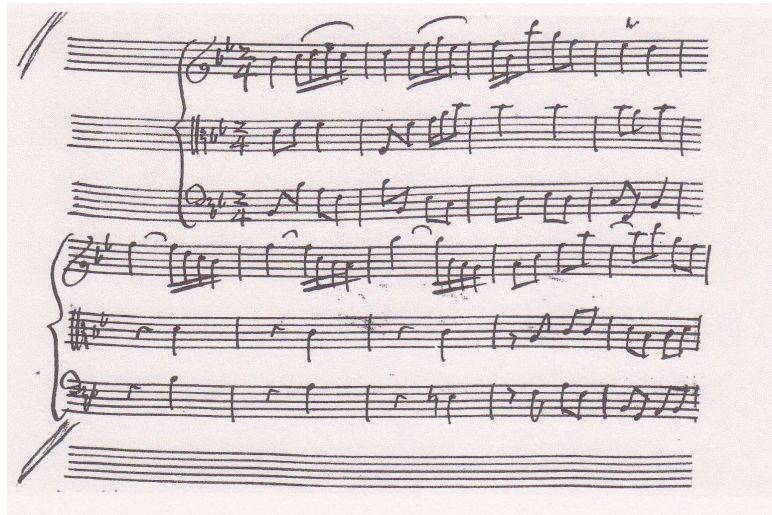
Nb.26: Sinfonie C-Dur, (MAB:RO) BeRI 13, Larghetto, Takt 1-21



Nb.27: Sinfonie C-Dur (MAB:RO) BeRI 13, 3. Satz: Allegro assai, Takt 1-10



Nb.28: Sinfonie B-Dur, (MAB:RO) BeRI 29, 4. Satz, Takt 1-9



Diese beiden Möglichkeiten einer Unisonobildung ergeben, in Verbindung mit den Werkformen, in denen sie zu finden sind - einmal Suite, Concerto grosso, und einzelne Sonaten, zum anderen Sinfonie und Solokonzerte -, einen Hinweis auf die zeitliche Entstehung der Werke nach den beiden Reisen Romans. Gleichzeitig sind Rückschlüsse auf die für Roman wichtigen musikalischen Formen möglich. Hier ist für die Zeit nach der Bildungsreise nach London die *Französische Ouvertüre*, zum Teil allerdings mit Veränderungen durch den späteren italienischen Einfluss, zu nennen. Für die Solokonzerte, wie auch für einen Großteil seiner Sinfonien sind das *dreisätzige Concerto*, beziehungsweise die *Neapolitanische Opernouvertüre* das Vorbild.

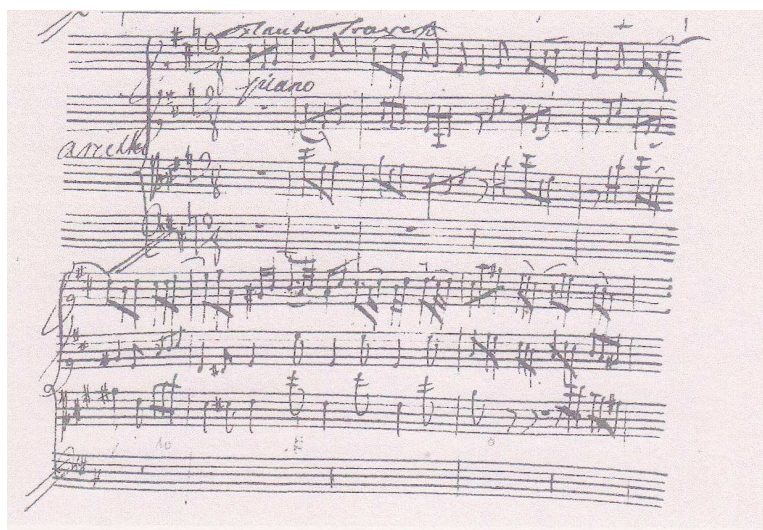
Für Roman bilden die vorgegebenen Formen aber stets nur einen Rahmen, der sich nach den täglichen Erfordernissen seiner Konzerte und nach dem vorhandenen Instrumentarium richtet. Diese Form der Komposition weist aber auch das Wollen der Komponistenpersönlichkeit Romans nach, mit diesen Vorgaben zu arbeiten, sie zu verändern, etwas Neues zu schaffen.

Ein weiteres Beispiel für Gestaltung eines Unisono ist der langsame Satz der Sinfonie A-Dur, (MAB:RO) BeRI 16. Die dreistimmig geschriebene Partitur der *Arietta*, eines kleinen Liedes, erweist sich eigentlich als Duett. Die Bassgruppe hat den ganzen Satz über tacet. Bis auf einen Takt sind Viola und Violinen unisono miteinander verbunden.

Dieses Gegenüber aller Streichinstrumente zur Querflöte, die Forderung nach Gleichberechtigung der einzelnen Stimmen legt aber die Verbindung von erster Violine mit der nach oben farbgebenden Flöte und der zweiten Violine mit der nach unten verdunkelnden Klangfarbe der Viola nahe.

Die Takte 8 ($\frac{6}{8}$ -Takt) und 15/16 ($\frac{3}{8}$ -Takt) verweisen auf eine weitere Möglichkeit der Interpretation. Hier hat die Viola im Takt 15 tacet und mündet erst wieder in Takt 16 in die Parallele zur Violinstimme. Gegen die dadurch angedeutete Möglichkeit eines Duettes - die Violinen und die Viola wären allerdings unisono geführt - spricht aber der für die Flöte doch recht tiefe Klangbereich. Hier wird anscheinend freigestellt, ob der *Duettpartner* eine Violine oder eine Viola ist. Die dafür nötige Stimme wäre auf jeden Fall vorhanden.

Nb.29: Sinfonie A - Dur, (MAB:RO) BeRI 16, Beginn 2. Satz „Arietta“

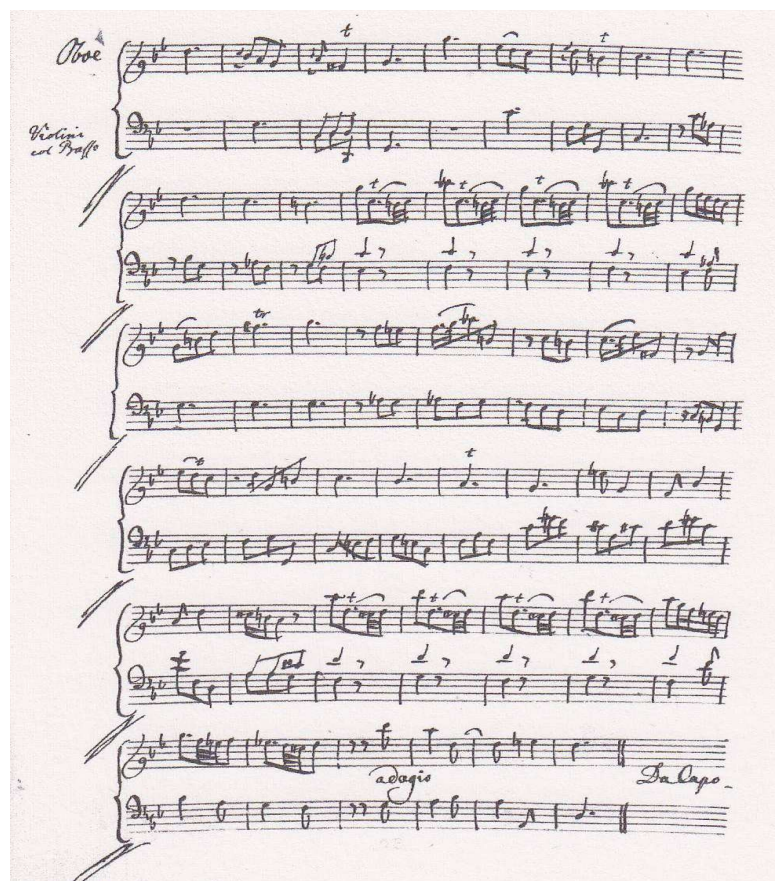


Auch in den umfangreichsten Kompositionen Johan Helmich Romans, den a.*Drottningholm - Musiquen*, b.*Gollovin - Musiquen* und c.den *Sjukman - Musiquen* sind Sätze zu finden, die in zwei Systemen formuliert sind und dabei teilweise, trotz ihrer Zweistimmigkeit, ihren Platz sogar als Schlusssatz haben.

Da aber nicht anzunehmen ist, dass so ein als absolute Repräsentationsmusik gedachtes Werk solistisch abgeschlossen wird, werden hier wohl beide Violinen mit den dazu passenden Blasinstrumenten, die Viola und die Bassgruppe mit dem Fagott colla parte zusammengefasst.

In den „*Sjukmanns-Musiquen*“ ist im Mittelteil des sechsten Satzes eine besondere Unisonoformulierung zu finden: die Kombination der beiden Violinen mit der Bassgruppe, wobei den Violinen hier ebenfalls der Bassschlüssel vorgezeichnet ist.¹⁷⁰

Nb.30: Sjukmans-Musique, (MAB:RO) BeRI 7, Mittelteil des abschließenden Allegro



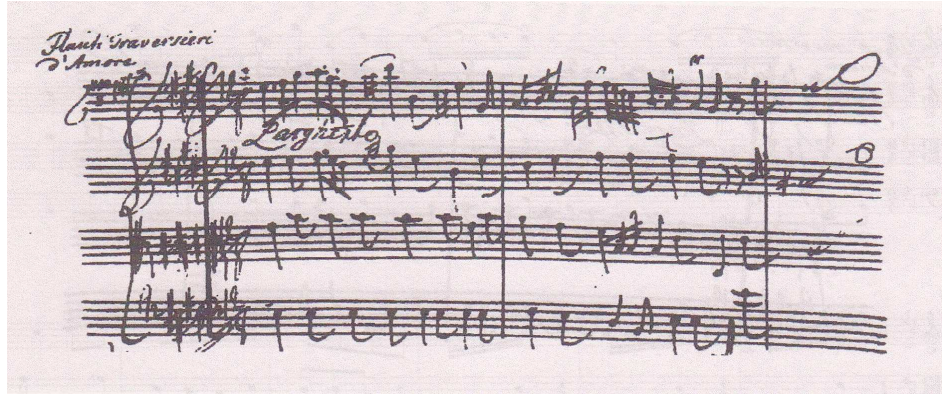
170. Der Titel „Sjukmans - Musiquen“ ist als Eintrag auf der ersten Seite des Werkes zu finden. Zuerst wurde der Titel von seinem Sohn mit der Krankheit Romans in Verbindung gebracht und mit „Die Musik eines Kranken“ übersetzt. Die Suite ist aber wahrscheinlich in der Zeit des Übergangs vom zweiten zum dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden und wohl zu einem offiziellen Anlass, wie etwa zur Einweihung eines Krankenhauses, komponiert worden. Genauere Angaben fehlen.

2.4.2 Klanglicher Gegensatz durch Instrumentenauswahl

Diese Möglichkeit der Gegensatzbildung ist häufig in Sinfonien zu finden, deren Partitur neben den Streichinstrumenten auch Bläserstimmen aufweist. Im Verlauf dieser Sinfonien steht dann in den langsamen Sätzen der Streicherklang im Vordergrund, der in der Sinfonie g-Moll, (MAB:RO) BeRI 19, durch die Angabe *Sempre piano*, in der Sinfonie D-Dur, (MAB:RO) BeRI 24, durch die Verwendung eines Dämpfers besonders betont wird. In der Sinfonie A-Dur, (MAB:RO) BeRI 26, wird durch die Vorgabe *tacet* für die Viola der volle Streicherklang der Ecksätze in die Kombination der beiden Violinen mit der Bassgruppe umgewandelt. Die Blasinstrumente haben in diesen Sätzen ebenfalls *tacet*.

Einen für die Sinfonien Romans typischen Klanggegensatz ergibt ein eigentlich immer für den langsamen Satz ausgewähltes Blasinstrument. Dabei fällt auf, dass dieses Instrument, es ist durchweg die Querflöte, in einem Beispiel die Flauto d'amore, nur die Klangfarbe des langsamen Satzes ändert, da es durchweg im Unisono mit den Melodieinstrumenten verbunden ist und in den Ecksätzen nicht verwendet wird.

In den Sinfonien d-Moll, (MAB:RO), BeRI 12 und D-Dur, BeRI 23 wird der Klang der Hörner, beziehungsweise derjenige der Oboen mit dem weicheeren Klang der Querflöten getauscht. Zu den Streichinstrumenten des Werkes in A-Dur, (MAB:RO) BeRI 16, treten genauso die Flöten wie in der Sinfonie in e-Moll, (MAB:RO) BeRI 22. Hier zeigt sich in der Partitur jedoch eine Besonderheit. Roman verwendet als zusätzliche Farbe zwei Flauti d'amore, die, ausgehend von der Partitur, im Unisono anscheinend nur mit der ersten Violine zusammengefasst sind. Allerdings ist anzunehmen, auch wenn kein deutlicher Hinweis in Form einer zweiten Flötenstimme vorhanden ist und die Angabe Flauti d'amore vor der Notenzeile der ersten Violine steht, dass die zweite Flöte mit der zweiten Violine unisono spielt.



2.5 Die motivische Gestaltung der Satzanfänge

Der harmonische Ablauf des ersten Teiles bis zum Doppelstrich beziehungsweise bis zum mittigen Ruhepunkt einer Sinfoniesatzform Romanscher Kompositionen kann in drei Schritten beschrieben werden. Dabei sind die motivischen Bausteine eigentlich immer in Form eines Bogens angeordnet. Dieser beginnt mit einem Initialmotiv, welches, sehr prägnant, immer in der gleichen Funktion am Beginn einzelner Teile des Satzes erscheint. In Form einer Sequenz folgen vorwärts drängende Bausteine, die aber nur zwei - oder dreimal wiederholt werden, um dann zur abschließenden Kadenz zu führen, deren Zielton häufig in Form eines Ruhepunktes länger gehalten wird. Der Mittelteil moduliert zur Dominante, die nach der Bestätigung durch eine Kadenz als neue Grundtonart harmonisch den weiteren Verlauf des Satzes bestimmt. Der Abschluss des ersten Satzteils auf der Dominante kann dann durch einen längeren Notenwert betont werden, dessen Wirkung durch eine Fermate verstärkt erscheinen kann. Weitere Möglichkeiten, die in den Partituren festzustellen sind, sind Generalpausen nach dem Schlussakkord, oder das sich in der Folgezeit durchsetzende Wiederholungszeichen.

Als Beispiel folgt eine kurze Analyse des Schlusssatzes der Sinfonie B-Dur (MAB:RO), BeRI 29, dessen Aufbau auf viele Sätze der Sinfonien übertragen werden kann.

Der Satz beginnt mit dem aufgefächerten Dreiklang der Tonika, dessen Teiltöne - sie sind in den Violinen jeweils auf dem Taktbeginn notiert - durch kleine Melodiebögen verbunden sind.

Insgesamt ergeben diese Bausteine eine aufsteigende in ihrem Verlauf leicht veränderte Tonleiter, die nach dem Erreichen der Oktave abwärts zur Tonika zurückgeführt wird.

Nb.32: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, 4. Satz

Mit dem gleichen Baustein, der Viertelnote mit der angefügten Sechzehntelgruppe, beginnt die Weiterführung zur Doppeldominante in Takt 10. Während die Viertelnoten in den Violinen hier zögernd in Sekundschritten aufwärts notiert sind, verlaufen die Sechzehntelgruppen abwärts. Von der erreichten Dominante in Takt 8 führt eine Kadenz in Form einer in Gegenbewegung von Melodie und Unterstimmen geschriebenen Achtelkette zur Doppeldominante in Takt 10.

Nb.33: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, 4. Satz, Takt 5-10

Die zweite Hälfte des ersten Teiles - ab Takt 11 - kann eigentlich als Variation der ersten Takte bezeichnet werden. Die aufsteigende Kette von Sechzehntelnoten wird hier allerdings nicht durch die Kernnoten - hier des Dreiklangs der Doppeldominante - unterbrochen. Dieser bildet, aufgefächert über zwei Takte, die Basslinie zur aufsteigenden Melodie.

Im Gegensatz zu den über eine Terz absteigenden Viertelnoten der Takte 5f verläuft hier dann eine durchgehend geschriebene Achtelkette, in Gegenbewegung zur Melodielinie zum synkopiert geschriebenen Vorhalt und seiner Auflösung zur Dominante.

Nb.34: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, 4. Satz, Takt 11-19.

Die ersten acht Takte nach dem Wiederholungszeichen greifen auf die Bausteine des Satzanfangs zurück. Der Verlauf gliedert sich in deutlich voneinander abgegrenzte Abschnitte von jeweils vier Takten. Die erste Vierergruppe bezieht sich auf die abwärts geführten Sechzehntelgruppen der Takte 5f, die hier, ausgehend von der Dominante, über c-Moll und f-Moll nach G-Dur führen (T.24). Die Figur des aufsteigenden Dreiklangs des Satzbeginns ist nachfolgend in eine Sechzehntelkette umgewandelt, in deren Verlauf die Kernnoten des Dreiklangs synkopisch mit dem Beginn der jeweils folgenden Sechzehntelgruppe verbunden sind. In Gegenbewegung zum in Achteln geschriebenen aufsteigenden Bass führt ein Tonleiterauschnitt abwärts zur Dominante in Takt 27.

Nb.35: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, 4. Satz, Takt 20-27.

Nach einem kleinen Duett der Violinen und der Viola ab Takt 28, welches die Rückkehr zur Tonika in Takt 38 einleitet, folgen die aufgefächerten Dreiklänge der Subdominante und Dominante.

Diese werden durch die Unisonoführung von Bass und Viola bekräftigt und durch die jeweiligen Terztöne in den Violinen vervollständigt. Die in den Violinen über einen Takt gehaltene Quinte der Subdominante (T.44) trennt die in Sechzehnteln geschriebene abwärts verlaufende Tonleiter von der gleichlautenden, als komponiertes Riterdando in Achteln folgenden Leiter, über die der Satz zur abschließenden Kadenz gelangt.

Nb.36: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 29, 4.Satz, Takt 38-48.

Ausgehend von dieser Analyse lassen sich folgende Aufgaben für die den Satz beginnenden Takte, feststellen. Zum Ersten wird durch den harmonischen Bogen von Tonika zur Dominante und wieder zurück zur Tonika die Tonart festgelegt und charakterisiert. Die motivischen Bausteine der Anfangstakte bilden dann - dies ist die zweite Aufgabe der ersten Takte - die Grundlage für die Gestaltung des ganzen Satzes. Dies soll in den folgenden Notenbeispielen aufgezeigt werden.

Im ersten Beispiel ist der Harmoniewechsels der beiden Hauptstufen in Form einer nur aus drei Akkorden bestehenden Notenfolge geschrieben. Diese wird im Abstand eines Taktes von der Bassgruppe imitiert. Zum harmonischen Grund der weiterführenden Taktfolge, der Dominante, führen Tonleiterstrecken, deren Teiltöne teilweise jeweils durch den Schritt einer Sexte getrennt sind.

Nb.37: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 11, 1. Satz, Takt 1-9.

Die gleiche, sich auf wenige Akkorde beschränkende Verbindung, findet sich als Satzanfang in den Sinfonien G-Dur, (MAB:RO), BeRI 15 und 21. Allerdings wird im zweiten Beispiel nach der direkten Verbindung I-V-I die Tonart durch die Abfolge IV-I und V-I (T. 2) zusätzlich bekräftigt.

Nb.38 und 39: Sinfonie G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 3. Satz, und G-Dur BeRI 21, Beginn 4. Satz

In der Sinfonia D-Dur, (MAB:RO), BeRI 12, erscheint nach dem Grundton und der Quinte der Tonika, die durch aufsteigende Sechzehntelketten verbunden sind, im Bass zu Beginn des zweiten Taktes der in Achtelnoten aufgefächerte Dreiklang der Dominante. Die darüber abwärts geführte Kette von Achtelnoten wird vom Bass als Tonleiter in halben Noten übernommen und über eine Oktave abwärts wieder zur Tonika zurückgeführt.

Nb.40: Sinfonia D-Dur, (MAB:RO), BeRI 12, Beginn 1. Satz

Ein punktiert geschriebener aufwärts aufgefächelter Dreiklang der Tonika führt im folgenden Beispiel über einen Vorhalt zur Dominante. Auf die gleiche Art und Weise wird in Takt 2 die Tonika erreicht (Sinfonie G-Dur, (MAB:RO), BeRI 15).

Nb.41: Sinfonia G-Dur, (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 1. Satz.

Der Satzanfang des ersten Satzes der Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, zeigt eine taktmäßig umfangreiche Betonung der Tonika im Vergleich zur Dominante. Diese wird in Takt 3 von der Tonika der ersten beiden und dann des vierten Taktes eingerahmt.

Nb.42: Sinfonia G-Dur, (MAB:RO), BeRI 21, Beginn 1. Satz



Eine Tonleiter ergibt in den folgenden zwei Beispielen die Verbindung der beiden Tonstufen von Tonika und Dominante. Zuerst werden Grundton und Quinte des Tonikaakkordes, welche jeweils in Achtelnoten über einen ganzen Takt gehalten werden, durch eine abwärts verlaufende Tonleiter der Dominante mit dem darauf folgenden aufgefächerten Dreiklang der Grundstufe verbunden: e-Moll (MAB:RO), BeRI 22.

Nach den beginnenden drei Akkordblöcken der Tonika werden im zweiten Beispiel die Akkorde der Dominante und dann auch der Weg zur Tonika zurück, durch entsprechende Tonleiterauschnitte eingeleitet.

Nb.43 und 44: Sinfonie e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, und D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, jeweils Beginn erster Satz



Das Beispiel für den wohl am weitesten gespannten harmonischen Bogen eines Satzbeginns bilden die ersten Takte der Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28. Nach dem Beginn mit dem Grundton, der im Unisono eine Oktave abwärts springt, verbleibt der Satz über sechs Takte im Bereich der Tonika, bevor er mit der Hilfe eines kleinen Tonleiterausschnittes im Bass, dem in der Violine eine Tonleiter in Sechzehnteln entgegenkommt, zur Dominante moduliert.

Abwechselnd in aufgefächerten Dreiklängen und kleinen Tonleiterstrecken geschrieben, erreicht der Satz dann in Takt 11 wieder die Tonika, deren Grundton, wie zu Beginn des Satzes, erneut in Achtelnoten über eine Oktave abwärts geführt wird.

Nb.45: Sinfonia B-Dur, (MAB:RO), BeRI 28, Beginn 1. Satz

Zu Beginn der Sinfonia g-Moll, (MAB:RO) BeRI 30, werden zwei Takte der Dominante von je einem Takt der Tonika eingerahmt. Endgültig wird die Dominante dann über weiterhin punktiert aufgefächert geschriebene Dreiklangsfolgen in Takt 8 erreicht.

Nb.46: Sinfonia g-Moll, (MAB:RO), BeRI 30, Beginn 1. Satz

2.6 Zwei Beispiele für eine besondere Einbindung des Kopfmotivs in den Satzverlauf

Der Beginn des ersten Satzes der Sinfonie G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19 zeigt eine klare Aufteilung der Bereiche von Tonika und Dominante in Abschnitte von je vier Takten. Nach dem im Einklang beginnenden Grundton wird der Dreiklang der Tonika in Viertelnoten abwärts aufgefächert. In Gegenbewegung dazu, und zwar jeweils als Beginn dieses Bausteines und seiner Wiederholung, führen der Grundton und die Quinte in halben Noten zu den zwei nun in vollen Akkorden geschriebenen Dreiklängen der Tonika in Takt 5.

Die folgenden vier Takte sind durch einen Wechsel der beiden Grundakkorde charakterisiert. Die Tonleiter der Dominante, in Achtelnoten abwärts verlaufend geschrieben, hat hier die Aufgabe, die den weiteren Verlauf des Satzes über weite Strecken bestimmenden Achtelgruppen vorzubereiten. Der Weg zum Grundton der Tonika in Takt 9 wird durch die Unterbrechung der Tonleiter und durch ein Zurückgehen zur Terz verzögert.

Nb.47: Sinfonie G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19, Beginn 1. Satz

Cor. (Do)
Cor. (Do)
VI.
VI.
Vla.
Vc /Cb

Ein wesentlicher Unterschied zur formalen Gestaltung vergleichbarer Sinfoniesätze ist festzustellen. Zwar wird der harmonische Weg von der Tonika zur Dominante in der Satzmitte und zum Abschluss wieder zurück zur Tonika eingehalten. Es entsteht aber kein Abschluss in Form eines Ruhepunktes, da der Beginn der Wiederaufnahme des Kopfmotivs mit dem Abschluss des vorhergehenden Satzteiles in Form einer Takterstickung verbunden ist.

Nb.48 und 49: G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19, 1. Satz T. 51-61 und T. 98-112

Cor. (Do)
Cor. (Do)
VI.
VI.
Vla.
Vc /Cb

Dadurch entsteht eine Satzform, welche, bedingt durch die doch sehr unterschiedlichen Bausteine des zweiten Satzteils, in Anlehnung an die Beschreibung einer Sinfoniesatzform durch Stephan Kunze als einteilige Bogenform mit einer untergeordneten Zweiteiligkeit zu bezeichnen wäre.

Nach den beginnenden acht Takten des Kopfmotivs führen trillerverzierte kleine Melodiebögen über zwei Oktaven aufwärts. Nach dem in Vierteln aufgefächerten Tonikaakkord als Überleitung im Bass folgen die aufgegliederten Dreiklänge von Subdominante (T.17 und 18) und Dominante (T.19 und 20). Die aufsteigende zur Doppeldominante führende Tonleiter, deren Kerntöne anfänglich durch Melodiebögen umspielt werden nimmt, bedingt durch die synkopiert geschriebenen, längeren Notenwerte, das Tempo aus dem Verlauf der vorangegangenen Achtelketten.

Dadurch wird der Beginn eines motivischen Bausteins möglich, der in der Kombination zweier Melodiebögen in Achteln und der beginnenden ganzen Note, diatonisch von d-Moll wieder zur Doppeldominante führt. In einer Parallele von Terzen über den durchlaufenden Vierteln im Bass führt die mit der Terz von d-Moll beginnende Tonleiter abwärts. Dieser Baustein hat eine verbindende, aber gleichzeitig auch trennende Wirkung im weiteren Verlauf des Satzes.

Durch ihn werden beide Satzteile motivisch verbunden, da er im zweiten Teil wieder aufgenommen wird. Gleichzeitig trennt er aber ein weiteres neues Motiv im zweiten Teil von der direkten Wiederholung.

Nb.50: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 19, 1. Satz, T. 31-37

Der Verlauf des Motivs wird im zweiten Satzteil variiert. Nach den in a-Moll beginnenden Melodiebögen, deren zweiter Teil aufwärts führt, verlaufen die Kernnoten, nun in Viertelnoten über einen Takt geschrieben, abwärts zur Dominante in Takt 77. Die ursprünglich in Viertelnoten verlaufende Kette im Bass wird hier, jeweils nach einem Takt, in die Folge einer halben Note und einer halben Pause verändert. Der Takt mit dem ursprünglichen Rhythmus der Viertelnoten wird dann von allen Instrumenten übernommen.

Ab Takt 78 wird die Veränderung des Motivs in die ursprüngliche Formulierung der Takte 31-37 wieder zurückgeschrieben. Über dem erneut in Viertelnoten in Stufen absteigenden Bass und den in ganzen Noten die Akkordfolge ergänzenden Mittelstimmen führt ein parallel zum Bass geschriebener Wechsel von ganzen Noten und kleinen Achtelgruppen von g-Moll nach D-Dur (T. 84).

Nb.51: Sinfonia G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19, 1. Satz T. 72-93

Das Motiv und die veränderte Wiederaufnahme trennen eine Folge von jeweils vier Takten, die sich durch ihren Rhythmus deutlich vom sonstigen Verlauf des Satzes abheben.

Die, lombardisch rhythmisiert und unisono in den Violinen in Sextschritten geschriebene Tonleiter verläuft in einer Parallele zu den ebenfalls abwärts führenden Viertelnoten im Bass. Die zweite Hälfte dieses Bausteins wird, bedingt durch die Spielgrenze der Violinen, um eine Oktave nach oben versetzt.

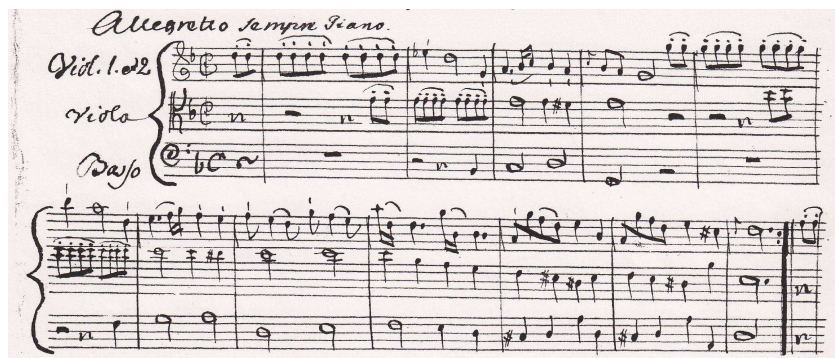
In den Takten 94-98 wird die Fortschreitung in Sexten in eine Parallele von Terzschriften umgewandelt, welche über die in halben Noten geschriebenen Grundtöne der Tonika und der Dominante über eine Oktave aufwärts führt. Über eine doppelt formulierte Kadenz gelangt dann der Satz zum Beginn des abschließenden Kopfmotivs.

Nb.52: Sinfonia G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19, 1. Satz, T. 64-70 und T. 91-105



Zwei relativ kurze Sätze ergänzen die dreisätzige Form der Sinfonia. Ein dreistimmig geschriebener Streichersatz ohne Hörner bestimmt den Klang des Allegretto Sempre Piano.

Nb.53: Sinfonia G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19, Beginn 2. Satz



Auch wenn der abschließende Satz in einem $\frac{3}{8}$ -Takt geschrieben ist, weisen die musikalischen Bausteine in der ständigen Betonung des ersten Takteiles auf ein Menuett als Vorbild.

Nb..54: Sinfonia G-Dur, (MAB:RO), BeRI 19, Beginn 3. Satz



Neben dem farbigen Klangbild der Streichersektion wirken die beiden Hörner, die über ausgedehnte Taktfolgen unisono geschrieben sind und eigentlich nur eine, die Harmonie verstärkende Aufgaben haben, fast etwas ungenutzt. Bedingt durch ihre Hinzunahme in die Partitur kann die Entstehungszeit der Sinfonia mit der Ankunft des Privatorchesters des neuen Kronprinzen in Verbindung gebracht werden. Dieses Orchester hatte von vornherein volle Bläserbesetzung, mit der sich Roman anscheinend erst auseinandersetzen musste.

Für Johan Helmich Roman bilden formale Gegebenheiten - zum Teil - nur Rahmen für die Gestaltung seiner Kompositionen. Sie sind für ihn Gegebenheiten, die, wenn er es für notwendig erachtet, verändert und abgewandelt werden können.

Die Einrahmung des ersten Satzes der Sinfonia G-Dur, BeRI 19 durch die unveränderte Wiederaufnahme des Kopfmotivs ist mit formalen Unterschieden, in einem weiteren Werk nachzuweisen. Während in BeRI 19 das Kopfmotiv in der Mitte als Höhepunkt und dann als motivischer Abschluss des Satzes zu finden ist, wird die Reihenfolge der Bausteine des Kopfmotivs im Verlauf des zweiten Satzes der Sinfonia (MAB:RO) BeRI 13, umgekehrt.

Der Beginn des Satzes definiert deutlich die Tonart C-Dur. Darauf folgend leitet ein kleiner synkopiert beginnender, in einer aufwärts verlaufenden Sechzehntelkette mündender Baustein zur Dominante. Diese bestimmt dann als neue Tonika den weiteren harmonischen Verlauf des Satzes. Eine insgesamt abwärts geführte Sequenz aus trillerverzierten, rhythmisch aufgefächerten Dreiklängen mit angefügter über eine Oktave absteigender Tonleiter führt zum abschließenden, durch eine Fermate verlängerten Ruhepunkt über dem Grundton der Dominante.

Nb.55: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, 2. Satz, Takt 1-12



Danach wird die Reihenfolge der Bausteine dieser Taktfolge getauscht. Die nun beginnende abwärts verlaufende Tonleiter und der darauf folgende Dreiklang führen in Takt 15 zu einer notengetreuen Wiederaufnahme, aber nur der ersten Takte des Kopfmotivs. Diese Schreibweise, das Abändern der Reihenfolge der Bausteine, wird zum charakteristischen Merkmal des Satzes.

Nb.56: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, 2. Satz, Takt 12-16



Ab Takt 25 wird die Sequenz der Takte 5f über die volle Länge von drei Takten, auf der Subdominante beginnend, wieder aufgenommen. Ab Takt 36 mit Auftakt beginnt der Weg zur Schlusskadenz mit einer weiteren Wiederaufnahme des Kopftemas. Dabei ist festzustellen, dass bei der dreimaligen Wiederholung des Kopfmotivs, im Gegensatz zu anderen Sinfonien, die harmonische Basis, die Tonika, nicht verändert wird.

Nb.57: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, 2. Satz, Takt 25-28



Nb.58: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, 2. Satz, Takt 35-40



Die Sinfonia wird von einem mit Grave bezeichneten Satz eingeleitet, dessen Melodie über den fortschreitenden halben Noten der Basslinie mit der ständigen Betonung des zweiten Taktteils auf das formale Vorbild einer Sarabande hinweist. Diese Betonung entsteht durch die Verlängerung der zweiten halben Note der grundsätzlich absteigenden Linie der ersten fünf Takte. Ab dem fünften Takt ändert sich nicht nur die Bewegungsrichtung. Die Abfolge der Punktierung wird verkleinert. Eine in wechselnde Intervalle umgewandelt aufsteigende Leiter führt in der ständigen Kombination von punktierter Viertelnote und Achtel über eineinhalb Oktaven aufwärts. Der Übergang vom erreichten Akkord der Oberterz zum Beginn der Wiederholung der ersten Satzhälfte geschieht durch eine kleingliedrig, immer wieder durch Pausen unterbrochene abwärts geschriebene Tonleiter zur Tonika.

Die Wiederholung des ersten Teiles des harmonisch offen gestalteten Satzes wird mit dem Akkord der Dominante abgeschlossen.

Nb.59: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, Beginn 1. Satz

Das Larghetto, der dritte Satz der Sinfonia, das, ausgehend von der gesanglichen Stimmführung der ersten Violine, als instrumentales Lied bezeichnet werden kann, wird von Stig Walin unter „*Andere Form*“ eingeordnet und folgendermaßen beschrieben: „*Er besteht aus einer schönen, achttaktigen, zu wiederholenden ‚Affektwölbung‘ mit nachfolgender 43-taktigen Fortspinnung*“.¹⁷¹

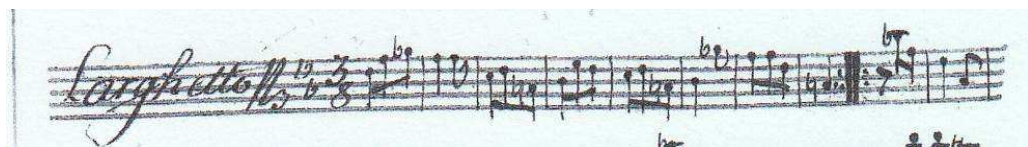
171. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 324.

Ingmar Bengtsson charakterisiert den Satz als einen Grenzfall zwischen Zwei - und Dreiteiligkeit und als Satz ohne Wiederholungen. Allerdings sind diese sowohl in der Partitur, als auch in den Stimmen angegeben.

Zwar in c-Moll geschrieben, wird die Tonart aber mit den Vorzeichen von g-Moll festgelegt. Dies ist auf eine allgemein übliche Schreibweise der Zeit zurückzuführen. Melodien, deren Verlauf durch eine Tonleiter aus dem Bereich der Gregorianik bestimmt ist - bei Roman ist es die dorische Leiter mit den Halbtonschritten vom zweiten zum dritten, und vom sechsten zum siebten Ton - werden auch durch die dafür vorgesehenen Vorzeichen festgelegt. Die sonst notwendigen, sich durch die Melodieführung ergebenden Vorzeichen werden innerhalb des Notentextes hinzugefügt.

Das hat dazu geführt, dass in einer Partitur, im Gegensatz zur Einzelstimme, das as nicht berücksichtigt wurde.

Nb.60: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, a. Beginn 3. Satz (Partitur) und b. Violastimme.



Die im Bass beginnende Tonleiterstrecke führt chromatisch aufsteigend zur Subdominante und über Melodiebögen in Achtelnoten zum Abschluss auf der Dominante. Die Melodie, die zum großen Teil aus den Kernnoten der Dreiklänge besteht, wiederholt zuerst den Wechsel von der Tonika zur Subdominante. Danach führt ein aufgefächerter Tonikadreiklang im Bass und der Melodie zum Vorhalt und seiner Auflösung zur Dominante Nb. 60).

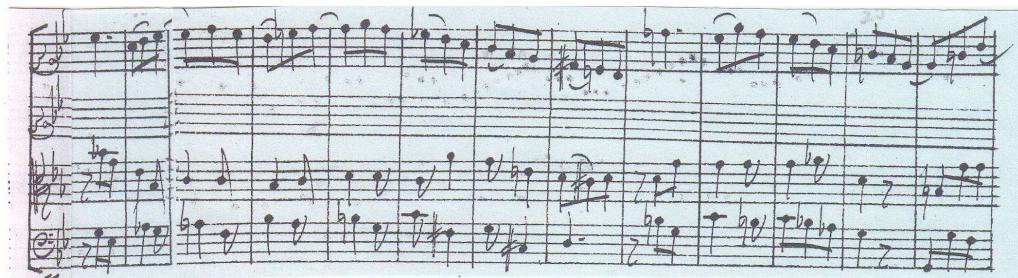
Nach dem Doppelstrich beginnt im Bass eine in ihrem Ablauf durch jeweils ein, nach den Kerntönen, abwärts geführtes Intervall unterbrochene, chromatische Leiter. Nach der Oberterz als erstem Ton führt sie zur Tonika in Takt 14 und anschließend mit zwei Tritonusschritten abwärts zur Doppeldominante in Takt 16. Die in kleinen Bögen aufsteigende Melodielinie wird ab Takt 13 zu einer zum Grundton dieser Stufe absteigenden Leiter.

Interessanter als die motivische Gestaltung des Satzes durch Tonleiterstrecken und Folgen von gebrochenen Dreiklängen parallel oder in Gegenbewegung von Bassgruppe und Melodie erscheint die taktmäßige Gliederung und die Art und Weise der Verbindung der einzelnen Satzteile.

Die acht Takte bis zum Doppelstrich werden durch eine klare Kadenz zur Dominante abgeschlossen. Ebenfalls acht Takte beträgt die Länge des ersten Abschnittes nach dem Wiederholungszeichen. Die Bassgruppe hält zwar den Grundton der Doppeldominante über einen Takt, die volle Wirkung der Kadenz wird aber durch die abwärts geführte Tonleiter in den Violinen relativiert. Der Takt 30, die eigentliche Mitte des zweiten Satzteiles, wird mit dem Akkord der Tonika beendet, führt aber, ohne als Ruhepunkt zu wirken weiter zu den aufgefächerten Dreiklängen von Tonika und Subdominante. Der harmonische Weg des Satzes leitet über die chromatisch erreichte Dominante zur dann abschließenden Tonika.

Nach den acht Takten vor dem Doppelstrich folgen zwei Abschnitte von jeweils 22 Takten. Dabei werden die Abschlüsse eigentlich ständig unwichtiger. Die melodische Gestaltung geht immer stärker über sie hinweg. Es ergibt sich dadurch eine stets weiter fließend gestaltete Melodieführung, deren Bewegung durch das ausgeschriebene Ritardando der doppelt notierten Schlusskadenz aufgefangen wird.

Nb.61: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, 3. Satz, Takt 9-51





2.7. Beispiele einer genauen Themenplanung

Der letzte Satz der Sinfonie C-Dur (MAB:RO), BeRI 13 und der ebenfalls letzte der Sinfonie G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, weisen nach den einleitenden, die Tonart charakterisierenden Bögen der ersten Takte (Sinfonia C-Dur: 6; Sinfonia G-Dur: 4 Takte) eine besondere Gestaltung der darauf folgenden melodischen Bausteine auf. Eine besondere Gestaltung deswegen, weil hier eine genau festgelegte Reihenfolge von Bewegungsabläufen, die im weiteren Verlauf auch umgekehrt wird, in Kombination mit bestimmten Notenwerten festzustellen ist. Für diese Art der Themengestaltung, die im ersten Beispiel nur zu Beginn des Satzes zu finden ist, in dessen weiterem Verlauf nicht noch einmal aufgenommen wird, steht das folgende Notenbeispiel.

Nach den Akkorden der Tonika und der Dominante, welche über der abwärts verlaufenden Tonleiterstrecke im Bass jeweils über einen Takt gehalten werden, führt in den Violinen eine in ihrem Verlauf durch Sextschritte aufwärts, mit darauf folgenden Oktavsprüngen abwärts, veränderte C-Dur-Tonleiter wieder zur Tonika in Takt 6.

Nach dem Sextakkord (T.6) dieser Tonstufe als Auftakt beginnt eine über vier Takte abwärts verlaufende Tonleiterstrecke, deren Kerntöne jeweils verdoppelt die Takte beginnen. Ab Takt 10 ergibt sich zwischen Bass und Melodie eine Parallele, deren Verlauf durch die Betonung der Verbindung von Leit- und dem entsprechenden Grundtönen bestimmt wird (fis-g und h-c). Dabei ist der Leitton jeweils als Auftakt geschrieben.

Auf die zweimal vier Takte in Achtelnoten folgen zwei Taktgruppen, deren erste drei Takte aus einer Sequenz von gleich geformten Sechzehntelketten bestehen. An diese sind dann in Achtelgruppen taktweise aufgefächerte Dreiklänge angegliedert. Die Melodie der zweimal drei Takte verläuft grundsätzlich abwärts. Diese Bewegungsrichtung wird in der Folge umgekehrt. Die Sechzehntelketten beginnen mit einer Sexte aufwärts und schließen eine Tonleiterstrecke abwärts an.

Diese Folge von Bausteinen wird ab Takt 29 durch vier Takte abgeschlossen, in denen Bass- und Melodielinie in gleichen Notenwerten - in Achteln - geschrieben sind. Der taktweise Wechsel von Dominante und Doppeldominante in den Takten 25f ist die Vorbereitung der Grundmelodie einer Tonleiter, die abwärts zur Dominante in Takt 32 führt.

Es handelt es sich bei dieser Art der Themengestaltung nicht um mehr oder weniger dem Zufall folgend aneinander gereiht, sondern um nach dem Prinzip des musikalischen Gegensatzes verbundene Bausteine.

Zwar wird mit dieser Taktfolge nur der Beginn des Satzes gestaltet. Das Prinzip des Zusammenfügens gleichlanger Abschnitte aber bestimmt weiter den Verlauf des ganzen Satzes.

Dies ist schon durch die Wiederaufnahme der ersten vier Takte des Satzbeginns, ab Takt 49 auf der Dominante, festzustellen. Ein Vorhalt und seine Auflösung beenden diese Wiederaufnahme. Ohne verbindende Modulation folgen dann die gleichen vier Takte auf der harmonischen Basis der Tonika.

Die Weiterführung im Rahmen einer Hauptkadenz findet sich in der Folge, die den Themenkopf dann von der Tonika zur Subdominante (T.71f) und von der Doppeldominante zur Dominante (T.75f) führt. Auch diese Wiederaufnahmen werden jeweils durch eine Vorhaltsauflösung abgeschlossen.

Nb.63a und b: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 13, 4. Satz, a. Takt 49-56 und b. Takt 71-78

a.

b.

Eingerahmt werden diese Taktfolgen durch zweimal acht Takte, die sich genauso vom sonstigen Verlauf des Satzes abheben wie die Takte 7-32.

Unter der melodischen Erinnerung an den Satzbeginn – die Quinttöne von Dominante und Tonika werden im Unisono der Violinen über je vier Takte gehalten - verläuft im Bass ein Tonleiterausschnitt über eine Sexte abwärts. Der Beginn wird im Abstand von zwei Achtelnoten von der Viola imitiert.

Nach der Wiederholung der zwei Takte wird der gesamte Baustein ab Takt 37, nun auf der Tonika beginnend, wieder aufgenommen.

In den Takten 93-100 wird die Imitation der Tonleiter durch die Viola in eine Achtelkette umgewandelt, die teils in Gegenbewegung, teils in einer Parallele von Sexten unter den jeweils über einen Takt gehaltenen Quinttönen der Subdominante und der Tonika in den Violinen verläuft.

Nb.64a und b : Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRi 13, 4. Satz, a. Takt 33-40, b. 93-100

a.

b.

Eingeleitet von einer kleinen, zuerst zum Leitton der Tonika, dann zum Leitton der Dominante führenden Sechzehntelgruppe - diese wird in der Folge zum Grundton aufgelöst - führt eine in Gegenbewegung von Bass und Violinen geschriebene Tonleiter zu einem über drei Takte aufwärts aufgefächerten Tonikadreiklang. Eine unisono in allen Stimmen verlaufende Achtelfolge beendet mit dem Grundton der Tonika den Satz und die Sinfonia.

Nb.65: Sinfonia (MAB:RO), BeRI 13, 4. Satz, Takt 111-122.

Eine entsprechende Schreibweise ist im ebenfalls letzten Satz der Sinfonie G-Dur (MAB:RO), BeRI 21 zu finden. Hier beginnt sie nicht nach sechs Takten, sondern mit dem dritten Takt.

Im Verlauf der ersten Takte wird die für die Kompositionen Romans typische Charakteristik der Tonart durch den harmonischen Bogen von Tonika über die Dominante wieder zurück zur Tonika beschrieben.

Nach den Akkorden der Hauptstufen, einem kleinen Tonleiterausschnitt von der Terz zum Grundton der Tonika, und einem Oktavsprung aufwärts, führen die Akkordverbindungen von Subdominante - Tonika und Dominante - Tonika zum Beginn des dritten Taktes.

Der darauf folgende Weg zur Dominante als der den weiteren Satzverlauf harmonisch tragenden Basis, besteht aus drei Melodiebögen, welche über dem Grundton der Tonika Ausschnitte aus den Tonleitern dieser Stufe und der Subdominante verbinden (T.3 und 4). Es folgt zweimal ein Baustein, der an den rhythmischen Beginn des Melodiebogens - die Kombination von zwei Sechzehntelnoten und einer Achtel - eine trillerverzierte halbe Note anschließt.

Ebenfalls zweimal, in Viertelnoten beginnend, verläuft ein kleiner Tonleiterausschnitt in den Takten 5 und 6 abwärts. Eine aufsteigende Kette von Achtelnoten verbindet ihn mit der Wiederholung des Bausteins.

Dreimal wird der trillerverzierte Grundton der Doppeldominante von einer Gruppe von Sechzehntelnoten eingeleitet, deren Anfangstöne in Sekundschritten aufsteigen. Eine abschließende Tonleiter führt in Takt 9 zur Dominante. Das entsprechende Gegenstück zu dieser Tonleiter findet sich, in Gegenbewegung dazu in Takt 6.

Nb.66: Sinfonia G-Dur MAB:RO), BeRi 21, Beginn letzter Satz

Im weiteren Verlauf des Satzes wird, im Gegensatz zur Sinfonia C-Dur, BeRI 13, die gesamte Taktfolge und nicht nur die Anfangstakte wieder aufgenommen.

Für Stig Walin verbindet der Satz „[...] in eigenartiger Weise das da capo mit der noch jungen Sonatenform“. Der da capo-Teil wird dabei „[...] als ein vollständiger Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und einer allerdings stark verkürzten Reprise gebaut“ bezeichnet.¹⁷²

Dieser Beschreibung folgend ergäbe sich eine dreiteilige Bogenform mit einer Veränderung der Taktzahlen in der Wiederholung des A-Teiles.

A	B	A'
Takt 1-77	Takt 77-115	Takt 33-77
(erste Takthälfte)	(zweite Takthälfte)	

Bei genauerer Analyse ist für den Mittelteil aber nur eine Länge von $20\frac{1}{2}$ Takten (Takt 77 zweite Takthälfte bis Takt 97) festzustellen, da die eigentliche Wiederholung schon vor dem Zeichen in Takt 98 beginnt, dies allerdings nicht in voller Länge. Die Takte 9 (zweite Hälfte) bis 20 und 28 bis 37 werden ausgelassen. Das Wiederholungszeichen in Takt 77 ist sicherlich zu vernachlässigen. Im Vergleich zum nicht zu wiederholenden Mittelteil würde der erste Abschnitt durch die zweimalige Wiederaufnahme ein zu großes Übergewicht bekommen. Insgesamt ergibt sich dadurch folgender Aufbau des Satzes.

A	B	A'
Takt 1-77	Takt 77 (zweiter Taktteil), einschließlich Takt 97	Takt 98 -115 und ab Takt 38 bis 77

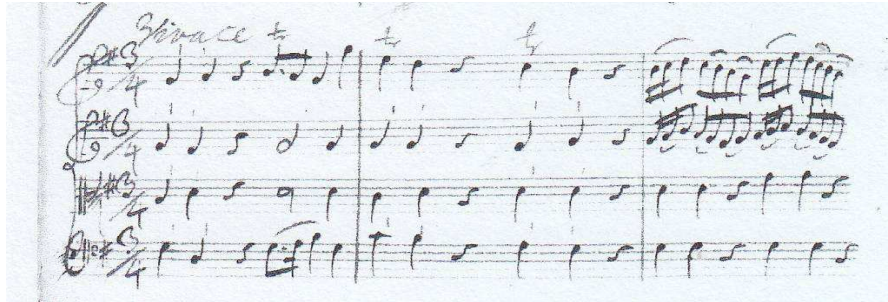
Die formale Gliederung des Satzes wird durch die Wiederaufnahmen des Kopfmotivs bestimmt, dessen Gestalt im Verlauf des Satzes aber ständig abgewandelt wird.

Die zwei Anfangstakte beginnen mit den Akkorden der Tonika und der Dominante in Viertelnoten. Nach einer Viertelpause führt in der ersten Violine, in Gegenbewegung zum Bass, ein kleiner Tonleiterausschnitt von der Terz zum Grundton der Tonika.

172. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 335.

Nach dem Schritt einer Oktave aufwärts folgt, durch Triller verziert und durch eine Pause unterbrochen, der Weg abwärts zur Terz der Tonika.

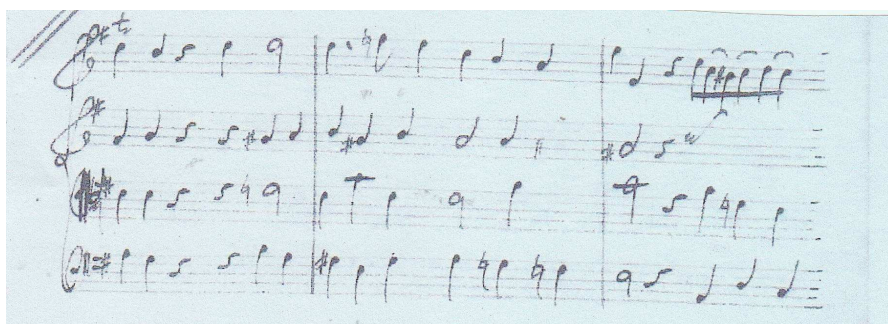
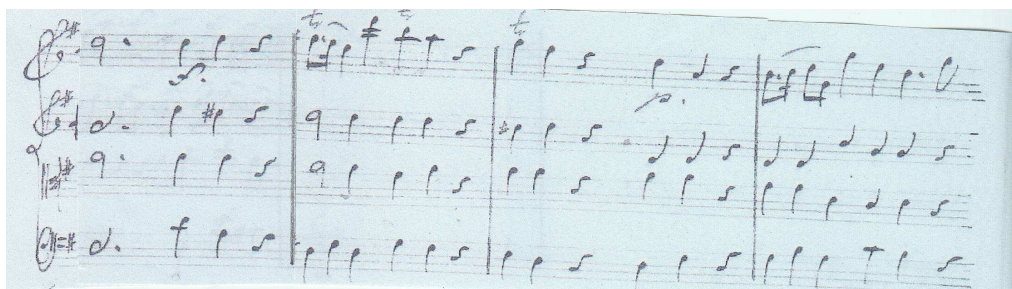
Nb.67: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, Beginn letzter Satz



In Takt 24 beginnt das Motiv auf der zweiten Takthälfte mit den Akkorden der Dominante und der Doppeldominante. Ab Takt 27 kehrt es wieder zur Tonika zurück. Dabei bilden Akkorde, die zu Beginn durch eine Pause getrennt sind, eine zusammenhängende Melodielinie. Eine weitere Wiederaufnahme beginnt nach einer Pause mit der Quinte des abschließenden G-Dur-Akkordes.

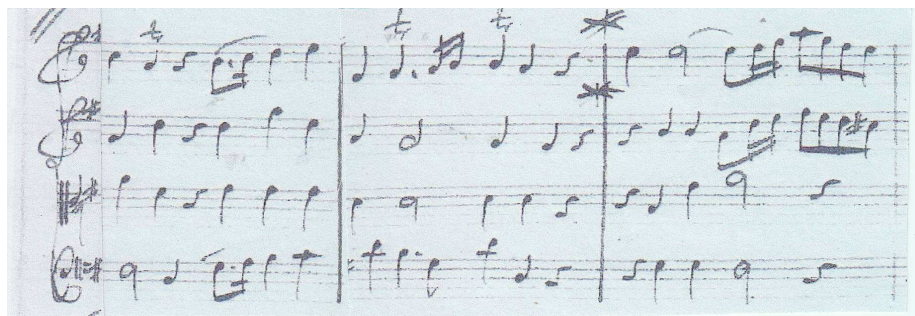
Da dies in der ersten Violine ohne Begleitung geschieht, der Ton damit eigentlich akkordlich nicht festgelegt ist, kann er nach E-Dur umgedacht werden. In dieser Tonart wird das in eine Tonleiter umgewandelte Motiv in Takt 30 auch abgeschlossen.

Nb.68: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, letzter Satz Takt 24-30



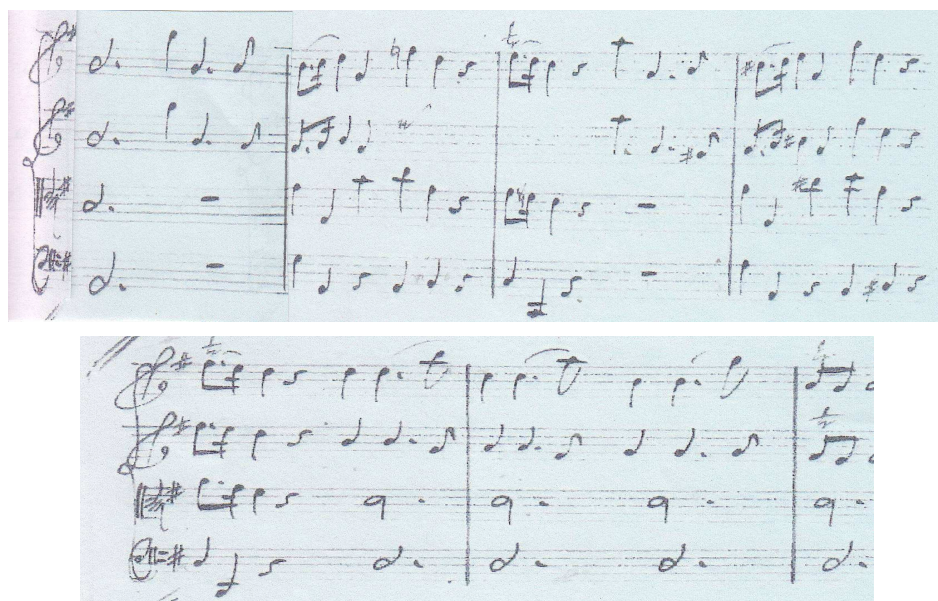
In den Takten direkt vor dem durch das dal segno festgelegten Beginn der Wiederholung erscheint der zweite Teil des Kopfmotivs in eine punktiert geschriebene Tonleiter umgewandelt, deren Bewegung aber durch den Sprung einer Septime abwärts unterbrochen wird. Insgesamt ist hier der Verlauf des Kopfmotivs, das mit einem Terzschrift abwärts beginnt, bis auf den abschließenden Schritt einer Sekunde gespiegelt.

Nb.69: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, letzter Satz, Takt 35-37



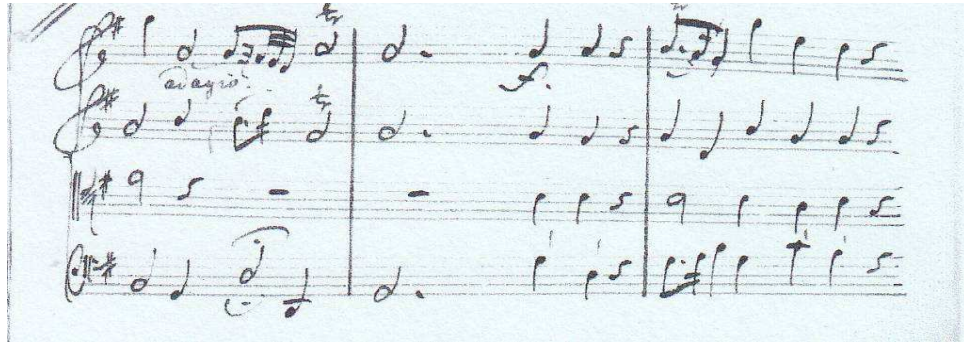
Ab Takt 48 führt der harmonische Weg der zweifachen Wiederaufnahme des Kopfmotivs zuerst von der Tonika zur Subdominante. Die Wiederholung einen Ton höher beginnt auf der Doppeldominante und hat die Dominante als Ziel. Der in einen Tonleiterausschnitt veränderte Beginn wird von einem Oktavsprung abwärts eingeleitet. Die nach diesem Schritt beginnende kleine Tonleiterstrecke verdrängt die Viertelpause des ursprünglichen Motivverlaufs.

Nb.70: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, letzter Satz, Takt 48-54



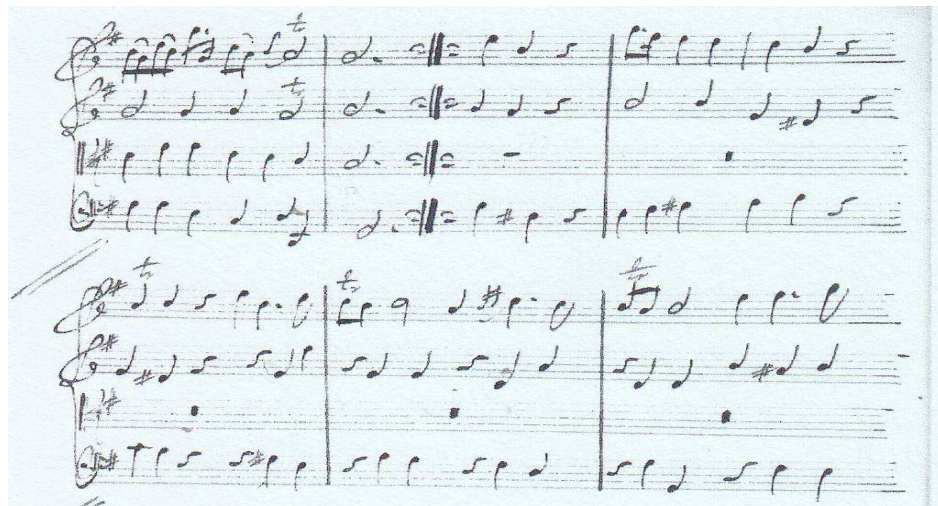
Durch einen abkadenzierenden Adagiotakt ergibt sich in Takt 64 die Möglichkeit einer kleinen Kadenz. Danach beginnt mit dem *a tempo* die notengetreue Wiederaufnahme des Kopfmotivs.

Nb.71: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, letzter Satz, Takt 64-66



Der Verlauf des sehr kurz komponierten Mittelteiles wird harmonisch von der Tonart e-Moll bestimmt. Nach den Akkorden von e-Moll und H-Dur schließt in Gegenbewegung zur aufsteigenden Basslinie in der ersten Violine ein abwärts führender Leiterrausschnitt an.

Nb.72: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, letzter Satz, Takt 76-81

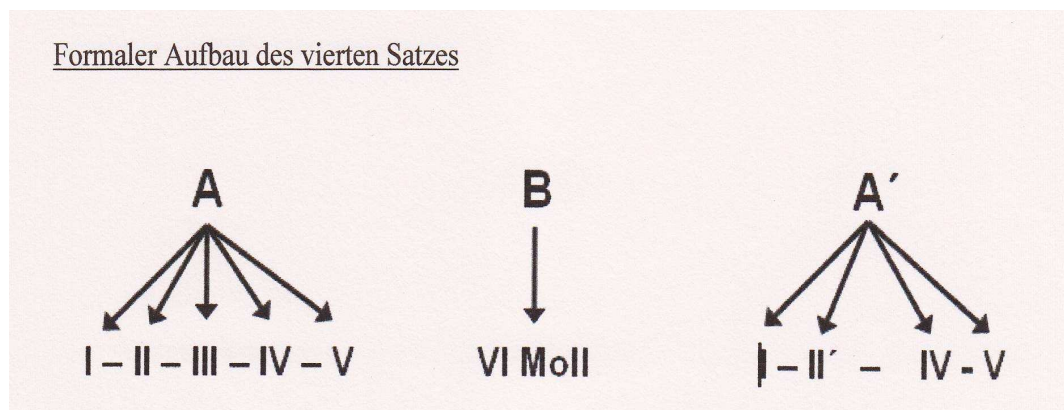


Nach Stig Walin wird der Mittelteil des Satzes von zwei Abschnitten eingerahmt, die ganz dem Schema einer „noch jungen Sonatenform“¹⁷³ entsprechen würden. Dieser formalen Gliederung widerspricht aber die Folge der Wiederaufnahmen des Hauptmotivs.

173. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 335.

Der Mittelteil ist eigentlich nichts anderes als ein weiterer Baustein in der Reihe der Veränderungen der ersten Takte des Kopfmotivs. Zwar unterscheidet er sich, bedingt durch die gewählte Tonart und den Unterschied in der Klangfülle, die Viola hat tacet, deutlich von den ihn umrahmenden Satzteilen. Die geringe Taktzahl reiht ihn aber in die Folge der Wiederaufnahmen ein.

Deswegen ist dieser Satz in einer Ritornellform komponiert, die, bedingt durch die Wiederholungen einiger Bausteine, in eine Dreiteiligkeit einzuordnen ist.



Die gleiche formale Gliederung ist im ersten Satz dieser Sinfonie zu finden. Allerdings werden hier die anfänglichen 83 Takte des A-Teiles nach den 17 Takten des Mittelteiles, der in der parallelen Molltonart geschrieben ist, ohne irgendwelche Änderungen wiederholt. Deutlicher als im Schlusssatz ist die Kontrastwirkung zwischen dem Beginn, seiner Wiederholung und dem Mittelteil. Hier wird der volle Streicherklang mit den im Unisono zu den Violinen geführten Oboen, von einem zweistimmigen Satz von erster Violine und Bass abgelöst.

Stig Walin charakterisiert auch den ersten Satz in seiner Kurzbeschreibung als eine Komposition, die „in einer eigenartigen Weise das da-capo mit der noch jungen Sonatenform“ verbinden würde.

Allerdings macht er keine Angaben darüber, was als „eigenartig“ anzusehen wäre. Der da capo-Teil ist, seiner Meinung nach, „als ein vollständiger Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und einer allerdings stark verkürzten Reprise gebaut“ und würde „sogar eine kontrastierende Sequenzgruppe“ enthalten.¹⁷⁴

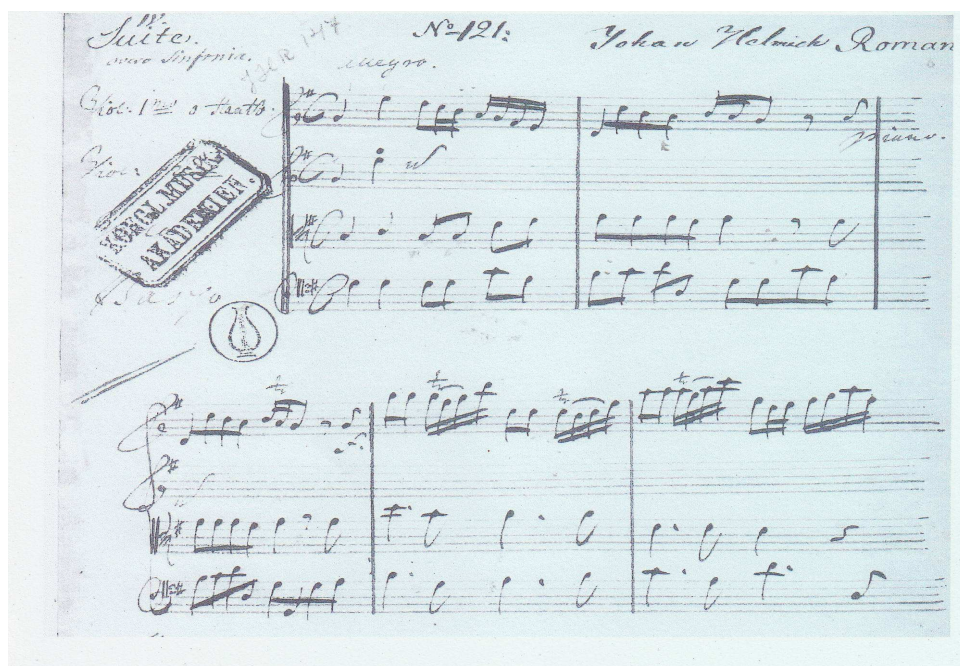
174. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 335.

Diesem Bauplan folgend ist aber festzustellen, dass sowohl - bleiben wir bei der Verwendung der genannten Begriffe - der zur sogenannten „Durchführung“ leitende Teil (8 Takte) wie auch die „Reprise“ (6 Takte) eigentlich nur Wiederaufnahmen des Themenkopfes darstellen und sicher keine dieser Begriffe entsprechenden Taktfolgen.

Eine dreiteilige Form, bei der die in Ritornellform geschriebenen gleichlautenden Satzteile eine sehr knapp gefasste mittig angeordnete Taktfolge einrahmen, entspricht wohl eher dem Bauplan des Satzes.

Der erste Satz der wohl umfangreichsten Sinfonie Romans beginnt, ausgehend vom Grundton und einem Sextsprung aufwärts, mit einer in Sechzehntelnoten abwärts geschriebenen Tonleiter. Nach der folgenden Septime aufwärts, führt eine Achtelkette über die Subdominante und Dominante wieder zum Grundton der Tonika. Dieser zweite Baustein wird wiederholt.

Nb.73: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 1. Satz , Takt 1-5

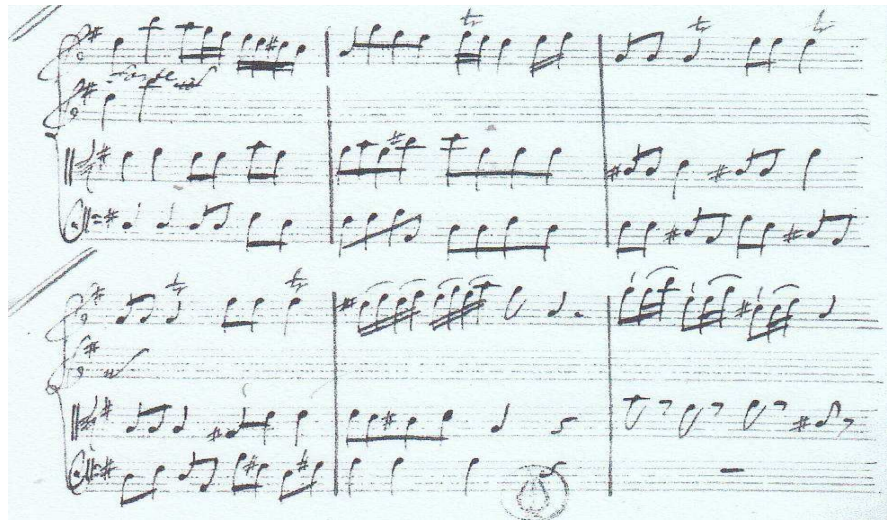


Im Gegensatz zum Satzbeginn, der beide Violinen unisono zusammenfasst, bekommt die zweite Violine nach der Wiederaufnahme des Kopfmotivs (T.16) eine eigenständige Stimme. Dabei wird der harmonische Bogen, Tonika-Dominante-Tonika, der ersten Takte verlassen und in den Bereich von Dominante und Doppeldominante geführt.

Interessant ist, dass bei dieser Wiederholung des Kopfmotivs die Lautstärke von forte in piano abgewandelt wird.

Ab Takt 32 verläuft im Bass eine in Viertelnoten auf den schweren Taktzeiten geschriebene Treppe abwärts zum Beginn einer über eine Oktave aufsteigenden Tonleiter der Dominante. Mit dieser Basslinie und den darüber liegenden Sequenzen von aufsteigenden Tonleiterstrecken und den wiederholten Verbindungen der Leit- und Grundtöne von Dominante und Doppeldominante, führt der Satz zum Beginn des Kopfthemas auf der Dominante.

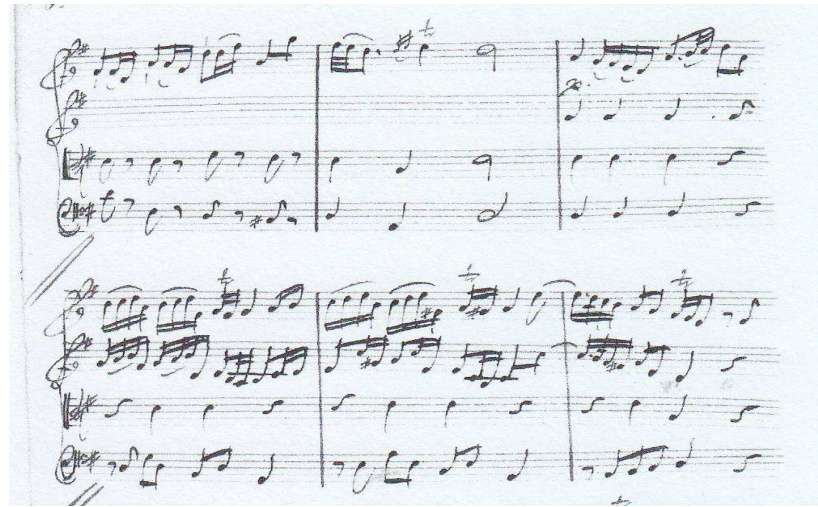
Nb.74: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 1. Satz Takt 39-44



Die notengetreue Wiederaufnahme des Satzanfangs ab Takt 14 erfährt ab Takt 47 eine wesentliche Veränderung. Nach einer über eine Quinte abwärts verlaufenden Tonleiterstrecke führt ein punktiert geschriebener Melodiebogen zu einer aufsteigenden Sequenz von Sechzehntelgruppen mit angefügter synkopierter Betonung des Grundtones.

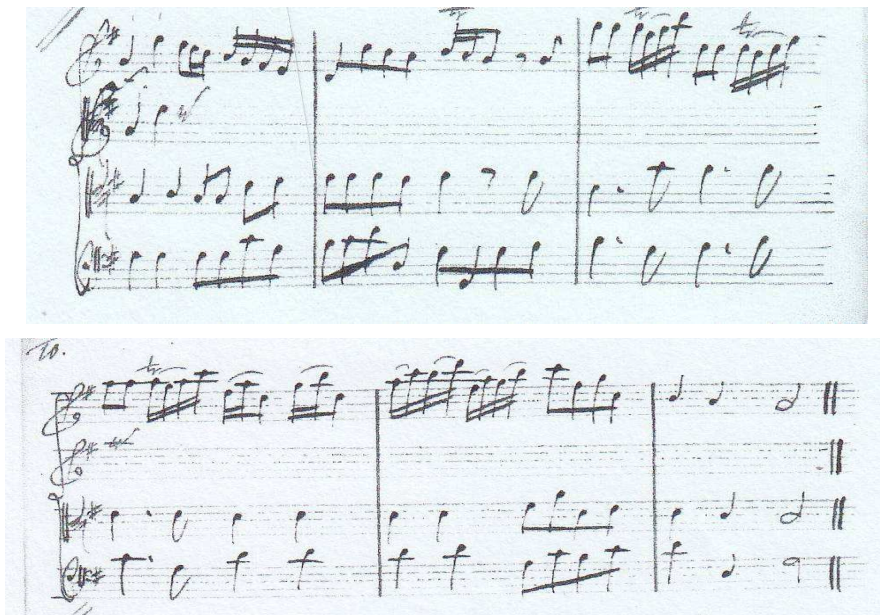
Dabei ist festzustellen, dass sich die Reihenfolge der zwei Takte umkehrt. Die Sechzehntelgruppen der Takte 48 und 49 werden durch eine etwas rhythmisierte abwärts über eine Oktave verlaufende Tonleiter der Dominante abgeschlossen. Insgesamt ergibt sich in den Takten 47 bis 50 eine harmonisch und rhythmisch variierte Folge der ersten Takte des Satzes.

.75: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 1. Satz, Takt 45-50



Ab Takt 78 beginnen die abschließenden Takte des nach dem Mittelteil zu wiederholenden Satzteils mit einer verkürzten Wiederaufnahme des Kopfmotivs. Es folgen die trillerverzierten Sechzehntelgruppen von Takt 4, die nach aufgefächerten Dreiklängen von Dominante und Tonika in aufsteigende Abschnitte von Terztonleitern umgeschrieben werden. Die Quintschritte der absteigenden Achtelgruppe führen zum abschließenden Akkord der Tonika, der im Zusammenklang von Grundton und Terz gehalten wird.

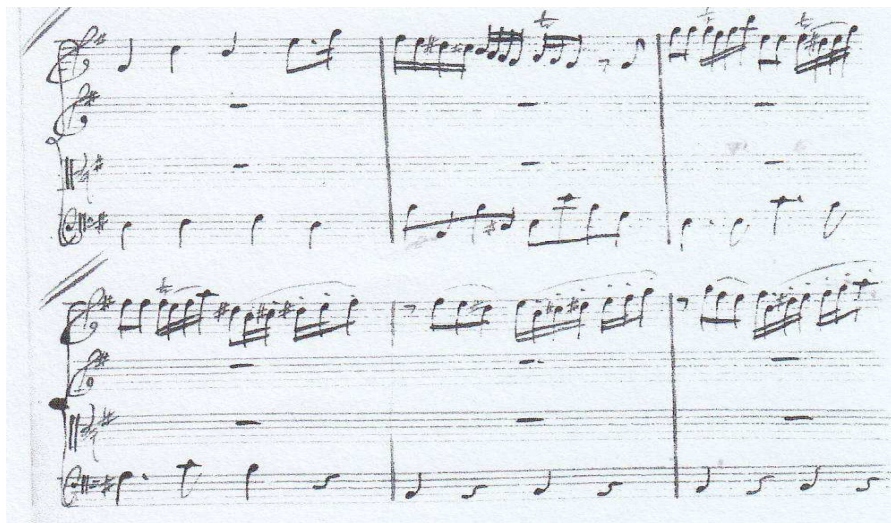
Nb.76: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 1. Satz, Takt 78-83



Die zweistimmig komponierte, von Walin als Mittelteil bezeichnete Folge von insgesamt 18 Takten bildet zwar, bedingt durch die verwendete Molltonart und die Zweistimmigkeit der Anlage, einen starken Kontrast zum übrigen Satzverlauf. Die geringe Taktzahl und die deutliche motivische Abhängigkeit von den Bausteinen des beginnenden Satzes weisen aber wohl eher auf eine weitere, allerdings stark variierte Wiederaufnahme des Kopfsthemas hin.

Nb.77 a und b: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 1. Satz a. Takt 84-89 und b. Takt 96-101

a.



b.



In der Beschreibung der Kompositionstechnik im Ablauf der beiden Ecksätze der Sinfonia durch Stig Walin ergeben sich Widersprüche.

Er formuliert, dass „der Motivkopf aus einer nur ganz kurzen Phrase“ besteht, „aus der die Fortsetzung sich in barocker Art weiterspinnnt. [...]

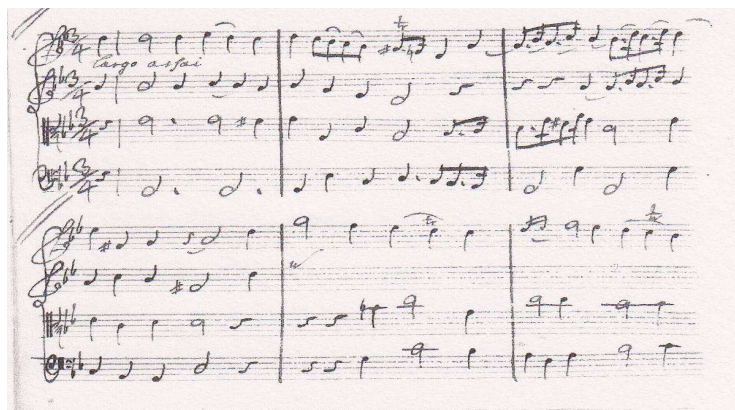
*Die unwiderstehlich vorwärtstreibende, einheitliche Bewegung der echt barocken Fortspinnung wird bei Roman jedoch auch in der Weise gehemmt, dass er den betreffenden Satzteil von zuweilen recht scharf kontrastierenden Motiven aufbaut, [...] wodurch die Einheitlichkeit natürlich gebrochen wird. [...] Die Sequenzen sind zuweilen auch von kleinen, fast ‚galant‘ rhythmisierten Motiven durchsetzt, was dazu beiträgt, die Steifheit der barocken Fortspinnung aufzulockern.“*¹⁷⁵

Bei dieser Beschreibung wird aber übersehen, dass eine motivische Fortführung der musikalischen Bewegung eines Motivs, eine Fortspinnung, eine Sequenz in den Kompositionen Romans eigentlich nicht stattfindet. Nach einem markanten Anfangsmotiv folgen immer einige kurze Bausteine, die nur zwei beziehungsweise dreimal sequenziert werden. Es ergibt sich also nicht die Fortspinnung in einer Sequenzkette wie sie zum Beispiel bei Antonio Vivaldi festzustellen wäre.

Der zweite Satz der Sinfonia BeRI 21 weist, ausgehend von der Notierung, wesentliche Besonderheiten auf.

Auch wenn der angegebene $\frac{3}{4}$ -Takt nach dem Auftakt sofort in einen $\frac{6}{4}$ -Takt umgewandelt wird, weisen der klare Tanzcharakter der Motive, das angegebene Tempo - Largo assai - und der Abschluss des Epilogs durch eine halben Note, auf die musikalische Form eines Menuetts.

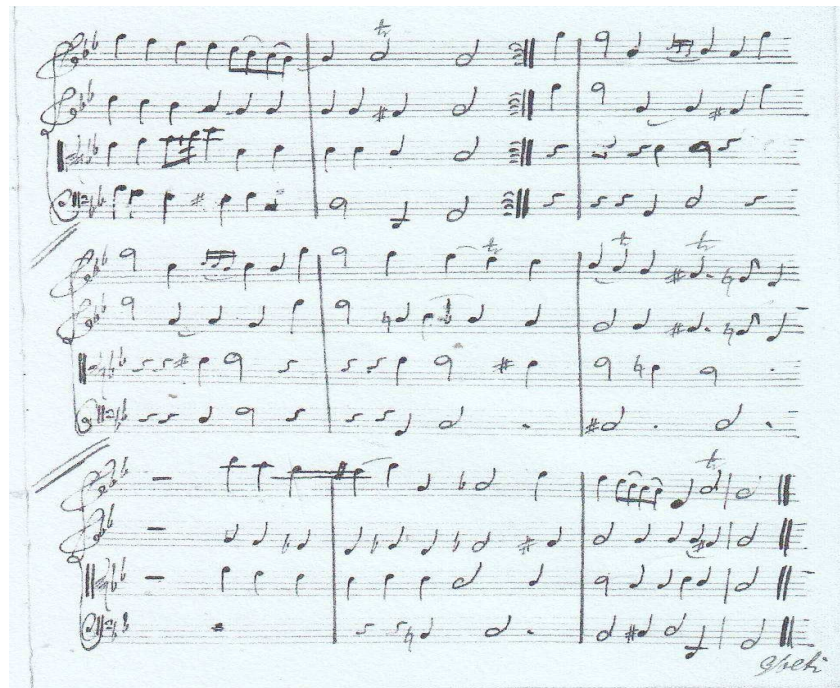
Nb.78: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, Beginn 2. Satz



175. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 336.

Die nach dem zweiten Wiederholungszeichen folgenden sieben Takte sind als Epilog, als Überleitung zum Schlusssatz, gedacht, der - angedeutet durch die Bezeichnung *Volti* - ohne zeitliche Trennung an das zweiteilig geschriebene *Largo* angefügt ist.

Nb.79: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 2. Satz, Epilog, Takt 52-58

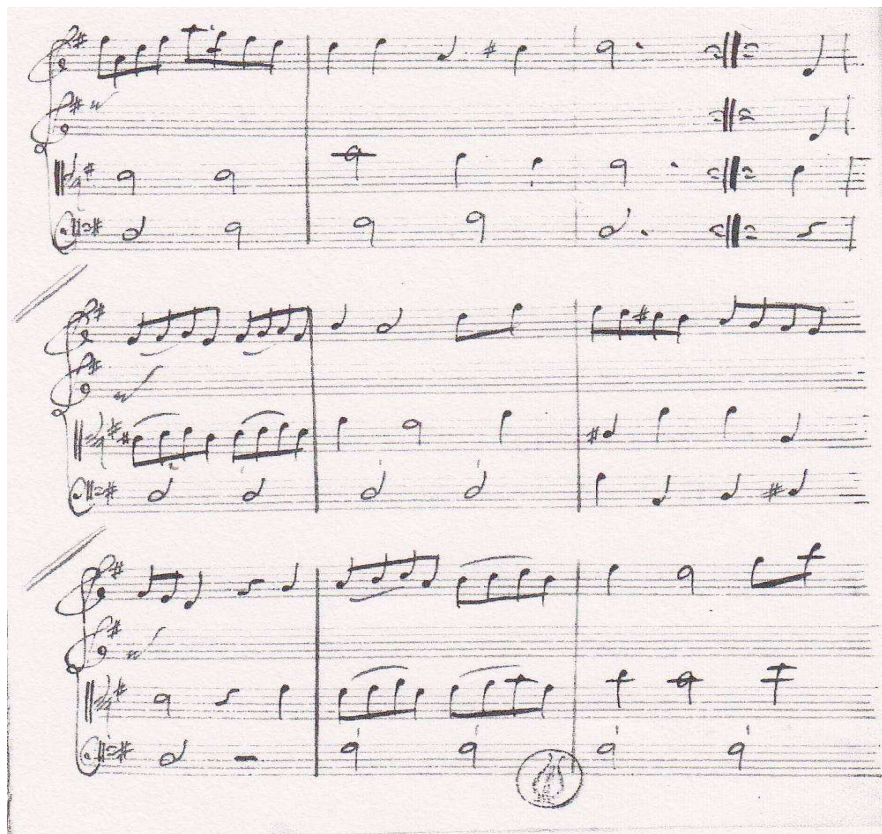


2.8 Möglichkeiten der Weiterführung des Satzes nach dem Wiederholungszeichen. Beispiele für die Verbindung beider Satzteile über den Doppelstrich

Der von der parallelen Molltonart wieder zur Satztonart G-Dur zurückkehrende 3. Satz der Sinfonie (MAB:RO, BeRI 21) ist auch wegen der Formulierung des Übergangs zum zweiten Satzteil interessant.

Nach dem Abschluss auf der Dominante beginnt der zweite Satzteil mit einer zweifachen Wiederaufnahme des Kopfmotivs harmonisch zuerst auf der Dominante und ohne Rückmodulation ab Takt 35 auf der Tonika. Die gleichen Bausteine, die im ersten Satzteil zur Dominante geführt haben, ergeben dann die Verbindung zur abschließenden Tonika und zwar ohne eine weitere Wiederaufnahme des Kopfmotivs.

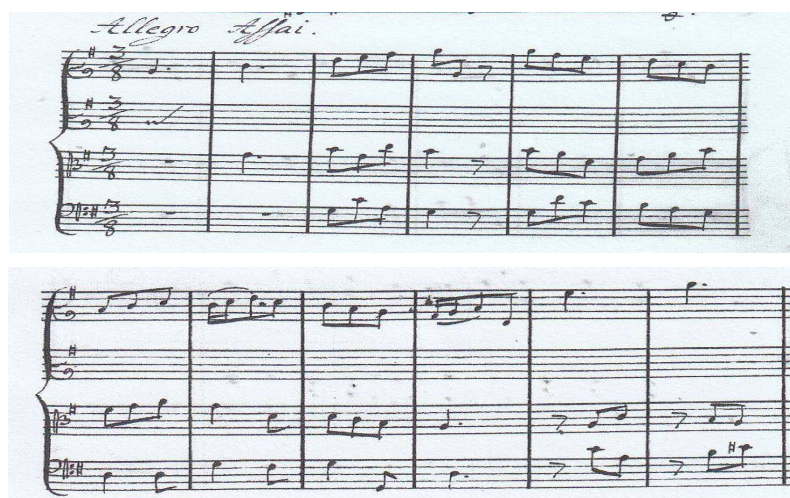
Nb.80: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21, 3. Satz, Übergang vom ersten zum zweiten Satzteil



Auf die gleiche Art und Weise ist der Übergang vom ersten zum zweiten Satzteil des letzten Satzes der Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 21 geschrieben. Nach den beiden Wiederaufnahmen des Kopfmotivs, zuerst auf der Dominante, dann auf der Tonika, führt der harmonische Weg noch einmal von der erreichten Tonstufe weg. Über die Paralleltonart gelangt der Satz in einen ausgedehnten Abschnitt, dessen Verlauf von Molltonarten bestimmt wird.

Den Abschluss dieses Teiles der Sinfonie bildet ein im Unisono abwärts aufgefächerter zum Grundton der Mollvariante der Dominante führender Septakkord. Der Grundton des Akkordes wird nach der Fermate für die ersten Achtelnoten des Taktes 80 beibehalten und erst zum Taktende zur Septime des Dominantseptakkordes weitergeführt. In eine im Unisono der Oberstimmen aufsteigende Tonleiter reiht sich der Bass für die letzten drei Takte des Satzes ein.

Nb.81: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 4. Satz, Takt 1-10

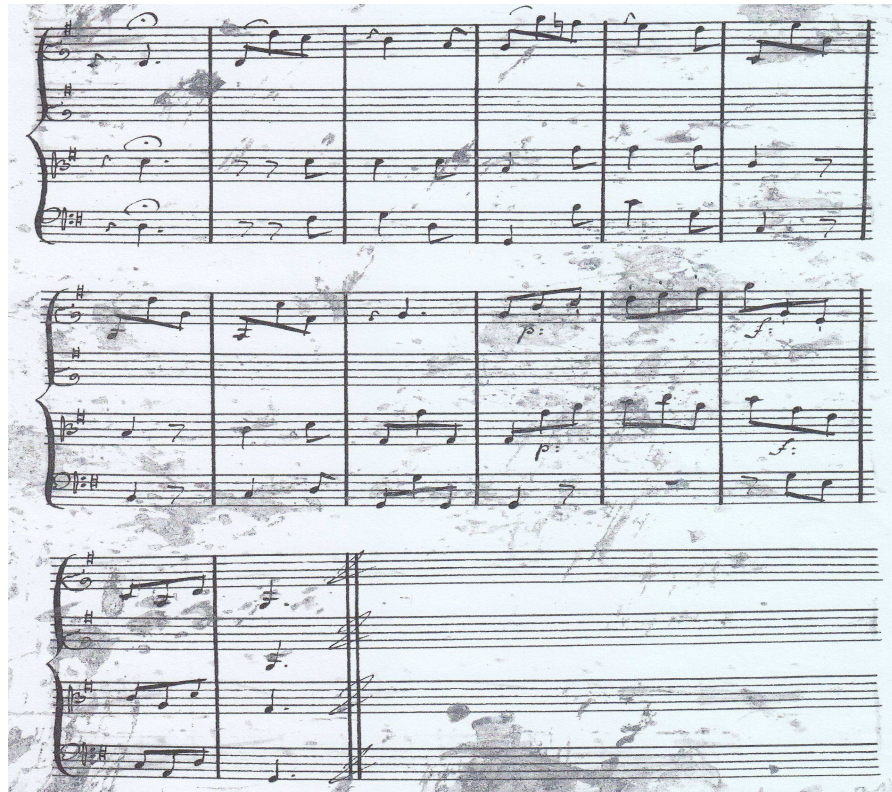


Nb.82: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 4.Satz, Takt 31-42



Nb.83: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 4. Satz, Takt 73-92





Im Verlaufe dieses Satzes erfüllt die Dominante zwei verschiedene Aufgaben. Nach der Aufstellung des Themas auf der Tonika erfolgt die harmonische Öffnung, mit Hilfe der Dominante beziehungsweise Doppeldominante zur Dominante als selbständiger erster Stufe. Zu Beginn des zweiten Teiles wird die Dominante dann wieder zur V. Stufe der Grundtonart und eröffnet so dem Satz den Weg zurück zur Tonika, der harmonischen Basis des letzten Satzteiles. Stephan Kunze beschreibt diese Tatsache folgendermaßen:

*„Der zweite Teil lässt sich mithin aufs Ganze gesehen als die Umkehrung des ersten begreifen, als schließender Vorgang nach einem eröffnenden [...]. Von einer spiegel-symetrischen Anlage kann indessen keine Rede sein. Zwar kommt in der Anlage die Idee der tektonischen Geschlossenheit zum Vorschein, zugleich aber auch die eines zielgerichteten Vorgangs, der keine ‚Rückkehr‘ zu einer bereits vorher eingenommenen Position kennt. Die Reprise [...] ist eben [...] keine ‚nur‘ in die Grundtonart zurückversetzte Wiederholung – trotz der Wiederaufnahme von Strukturen und Substanz des ersten Teiles [...]. Zu diesem Missverständnis führte die einseitige Beachtung der motivisch-thematischen Vorgänge und die Isolierung des harmonischen Aspektes in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts.“*¹⁷⁶

176. St. Kunze, Sinfonie, 18. Jahrhundert, 1993, S. 283.

Der Übergang vom ersten zum zweiten Satzteil erfolgt in den Sinfonien Johan Helmich Romans in ganz unterschiedlichen Schreibweisen. Zwei sehr interessante Möglichkeiten sind in den jeweils letzten Sätzen der Sinfonien C-Dur (MAB:RO), BeRI 10 und F-Dur, BeRI 15 zu finden.

Ein gigueartiger Satz beendet die Sinfonia zur Feier der Geburt des schwedischen Kronprinzen. Über dem in Achtelnoten geschriebenen Grundton in Hörnern, Viola und Bass entfalten die beiden Violinen den Akkord der Tonika - jeweils nach zwei Achteln des Grundtones - über die Teiltöne bis zur Dezime aufwärts. Mit einem Rhythmuswechsel zu Viertelnoten mit angefügter Achtel begleiten die Unterstimmen die abwärts aufgefächerten zur Dominante in Takt 5 führenden Akkorde der Violinen. Die notengetreue Wiederaufnahme des Kopfstimmthemas wird über den Leitton zur Tonika abgeschlossen.

Nb.84: Sinfonia (MAB:RO), BeRI 10, 3. Satz, Takt 1-8



Terz und Quinte des Tonikadreiklangs beginnen nach dem eigentlich nicht üblichen Abschluss auf der I. Stufe ohne Begleitung den zweiten Satzteil. In der zweiten Takthälfte nach dem Doppelstrich werden sie dann zu Bestandteilen des Dominantseptakkordes der Doppeldominante umgedacht, ein harmonischer Weg, der von den Grundakkorden wegführt. Weit, in der Umkehrung der Bewegungsrichtung aufgefächert, führt der harmonische Weg über D-Dur nach g-Moll, und die Wiederholung dieser Taktfolge, einen Ton tiefer, zur Tonika.

Über dem in Achtelnoten gehaltenen Grundton der Tonika in der zweiten Violine führt in der ersten, in Gegenbewegung zum Bass, ein Melodiebogen, dessen aufsteigende Teilnoten immer wieder zum Grundton zurückspringen, zu dem in einem Oktavsprung abwärts erreichten Grundton der Subdominante. Die Wiederholung dieses Bausteines, einen Ton höher, leitet zur Dominante und damit zur Wiederaufnahme des Kopfmotivs.

So ungewöhnlich wie der Abschluss des ersten Teiles auf der Tonika, ist auch der Abschluss des Satzes. Angefügt ist eine Art Coda, die in der Handschrift, im Gegensatz zu einer gedruckten Ausgabe, nicht wiederholt wird.

Eine im Bass in Halbtonschritten aufsteigend beginnende Linie führt zu einer klaren Abschlusskadenz. Der Weg der ersten Violine zum Beginn dieser Kadenz beginnt in einer Melodie von Treppenschritten, deren Abschluss jeweils eine Sexte aufwärts springt. Die Melodie führt in Umkehrung der Bewegungsrichtung, mit einer Sexte abwärts zum abschließenden Grundton.

Nb.85: Sinfonia C-Dur (MAB:RO), BeRI 10, 3. Satz, Takt 9-28

The image shows two systems of handwritten musical notation. Each system consists of five staves. The notation is in C major and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system shows measures 9-28, and the second system shows measures 29-40. The notation is complex, with many notes and rests, and some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals.

Im Autographen haben die nicht zu wiederholenden Takte wohl die Aufgabe einer Ergänzung in Form eines musikalischen Schlusspunktes. Dabei ist anzunehmen, dass dann die Lautstärke - wahrscheinlich ein abschließendes Piano - sich deutlich von den vorangehenden Satzteilen unterscheiden würde. Es ergibt sich folgendes schlüssiges Formbild:

AA BABA C

Sowohl Lennart Hedwall¹⁷⁷ wie auch Ingmar Bengtsson¹⁷⁸ beschreiben eine da capo-Form als zutreffender für den Ablauf des Satzes. Dies mit der Begründung, dass die abschließenden Takte, wenn auch modifiziert, auf die ersten Takte des Satzes zu beziehen wären. Allerdings müssten dann die letzten vier Takte wiederholt werden, wofür aber in den vorhandenen Beschreibungen kein Hinweis zu finden ist. Ihrer Meinung nach wäre dann der Satz in folgender Form komponiert:

A A BABA CC

Die gleiche Art der harmonischen Verbindung beider Satzteile findet sich auch im abschließenden dritten Satz der Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15. Die Streichersektion wird hier durch die Verbindung der beiden Violinen im Unisono dreistimmig.

Auf die gleichlautenden kleingliedrigen Noten des ersten Taktes folgt die ebenfalls in Sechzehntelnoten geschriebene Weiterführung zum Sextakkord der Tonika. Ein weiterer in Achteln geschriebener Melodiebogen führt in Takt 8 zur Dominante. Auf dieser Stufe wird das Kopfmotiv wieder aufgegriffen, allerdings in der Vertauschung der beiden Anfangstakte. Die aufsteigende Tonleiterstrecke führt zur in Sechzehntelnoten geschriebenen Septime der Dominante.

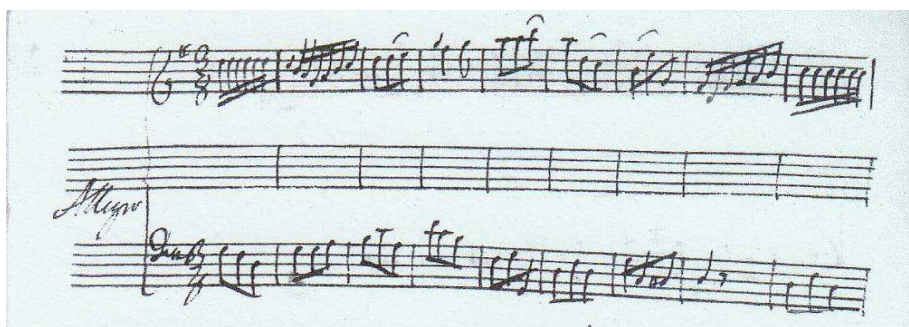
177. Hedwall, Lennart: *Formtyper i Romans sinfonior. Ocksa en studie i titig sonatform*, Stockholm, 1995, S. 14.

178. J. H. Bengtsson, *Roman, Instrumentalmusik*, Uppsala, 1955, S. 319.

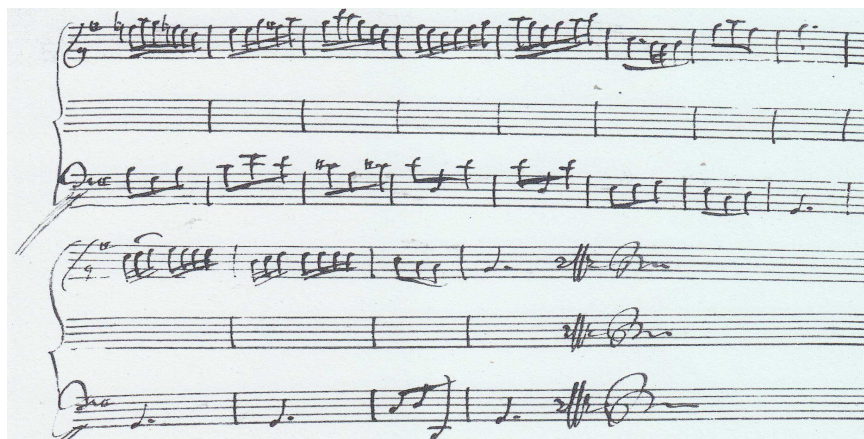
Die Wiederholung der zwei Takte, die Weiterführung in zwei kleingliedrig geschriebene Melodiebögen, und die motivische Rückkehr zur über dem Grundton der Dominante als Orgelpunkt in Sechzehnteln geschriebenen Melodie führt zur abschließenden Kadenz zur Dominante.

Mit dem über den Takt geschriebenen Grundton der 5. Stufe beginnt der zweite Satzteil. Das Fehlen der Unterstimmen ermöglicht ein Umdenken dieses Tones in die Septime des Dominantseptakkordes von A-Dur. Der sich aus dem Melodiebogen ergebende Abschluss mit der Terz der Doppeldominante führt, in der Wiederholung einen Ton tiefer, weiter zur Terz der Dominante, und darauf folgend zur Tonika. Die motivische Wiederaufnahme der letzten Takte des ersten Teiles bildet dann auch den Abschluss des zweiten Abschnittes.

Nb.86: Sinfonia (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 3. Satz.



Nb.87: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, 3. Satz, Takt 17-32



Die mehrmalige Wiederholung eines Tones und das Umdenken dieses Tones in einen anderen harmonischen Bereich bildet auch den Anfang und dann den Übergang über das Wiederholungszeichen im langsamen Satz, im Allegretto sempre piano, der Sinfonie C-Dur (MAB:RO), BeRI 19.

Der Pulsschlag des Satzes wird von einem Auftakt von zwei Achteln mit der Quinte der Tonika angestoßen und dann über den ganzen folgenden Takt weiter getragen. Die Viola imitiert, mit dem Grundton beginnend, den Satzbeginn nach einem Takt. Wieder einen Takt weiter setzt die Bassgruppe mit dem Auftakt einer Viertelnote zur abschließenden Kadenz zur Tonika ein. Das Anfangsmotiv wird, nun beginnend mit dem Grundton der Tonika, wieder aufgenommen und über die Sequenz eines synkopiert geschriebenen Bausteins zu der den ersten Satzteil abschließenden Dominante geführt.

Mit einer zweimaligen Wiederaufnahme des um einen Takt verkürzten Kopfmotivs beginnt der zweite Satzteil. Allerdings nimmt hier die Viola in beiden Taktfolgen die Imitation zwei Zählzeiten früher auf. Die Tonarten, in welche der Anfang in der Folge umgedacht wird, sind in diesem Satz nicht so weit entfernt. Die erste Wiederaufnahme beginnt nach dem abschließenden d-Moll in B-Dur und wird über g-Moll nach c-Moll geführt. Das F-Dur der zweiten Wiederaufnahme führt zur Dominante der Satztonart. Die Schlussgruppe beginnt mit einer rhythmisch abgewandelten g-Moll-Tonleiter, und leitet so zum Abschluss im Unisono aller Stimmen.

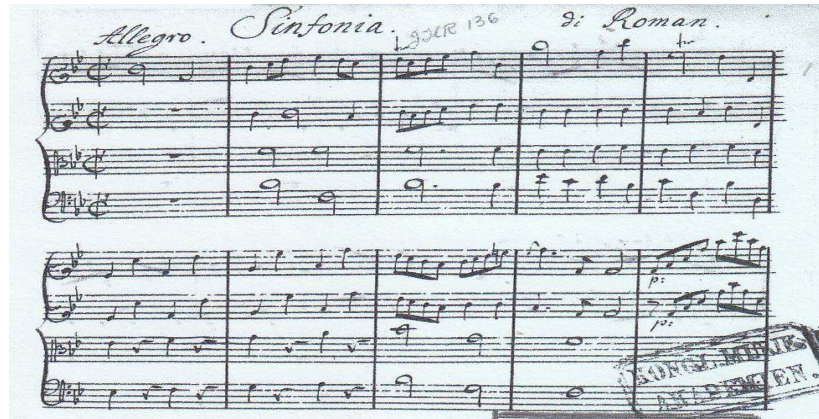


2.9 Harmoniewechsel zum Schlussteil eines Satzes, und verschiedene Möglichkeiten der formalen Gestaltung des Übergangs

Die häufigste harmonische Anbindung des Schlussteils erfolgt über die Verbindung der den zweiten Satzteil abschließenden Dominante mit der Tonika des beginnenden letzten Satzteils. In den Sinfonien Johan Helmich Romans sind aber davon abweichende Möglichkeiten festzustellen.

Im Kopfsatz der Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI11, bereitet eine Kadenz, über drei Takte in ganzen Noten geschrieben, den Abschluss des ersten Satzabschnittes zur Dominante vor. Die sehr verkürzte Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf dieser Stufe geht dann schon nach zwei Takten wieder in Achtelketten über, die von den halben Noten der zwei Unterstimmen getragen werden.

Nb.90: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, Beginn 1. Satz



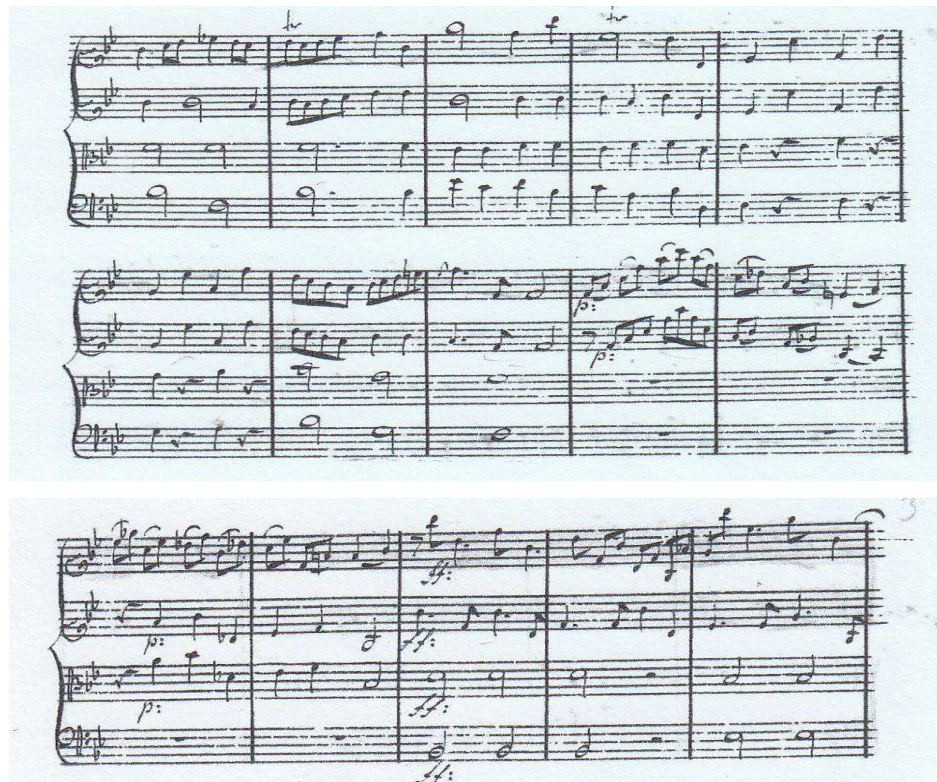
Nb.91: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 1. Satz, Takt 46-55



Die Bewegung dieser Achtelketten wird zwar in den Takten 66 und 67 durch Synkopierungen kurz unterbrochen. Nach der Wiederaufnahme führt sie jedoch, sehr überraschend, in einer abwärts stürzenden Kadenz zur abschließenden Oberterz. Nach einer Generalpause von einem halben Takt setzt ohne zurückführende Modulation die vollständige Wiederaufnahme des Kopfsthemas auf der Tonika ein.

Nb.92: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 1. Satz, Takt 66-85





Die Kadeenzformulierung in drei ganzen Takten wird vor den abschließenden Achtelketten der letzten 7 Takte noch einmal aufgenommen.

Nb.93: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 1. Satz, Takt 101-111



Diese Art des Harmoniewechsels – über die Oberterz zur Tonika des Schlussteils eines Satzes hin - findet sich noch in folgenden Sinfonien Romans:

Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 2. Satz: h-Moll - G-Dur

Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 1. Satz: d-Moll - B-Dur

Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 1. und 3. Satz: fis-Moll - D-Dur

Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, 1. Satz: h-Moll - G-Dur

Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 1. Satz: cis-Moll - A-Dur

Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 1. Satz: h-Moll - G-Dur

Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 27, 3. Satz: cis-Moll - A-Dur

Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27, 2. Satz: c-Moll - Es-Dur

Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, 3. und 4. Satz: d-Moll - B-Dur

Ein wegen der rhythmischen Gestaltung interessanter Übergang zum abschließenden Satzteil findet sich im ersten Satz der Sinfonia (MAB:RO) BeRI 12. Es ist die Art und Weise, wie die treibende Energie der Sechzehntelkette, mit der die letzten Takte auf die Kadenz zugehen, herausgenommen und damit der Ruhepunkt der abschließenden Kadenz vorbereitet wird.

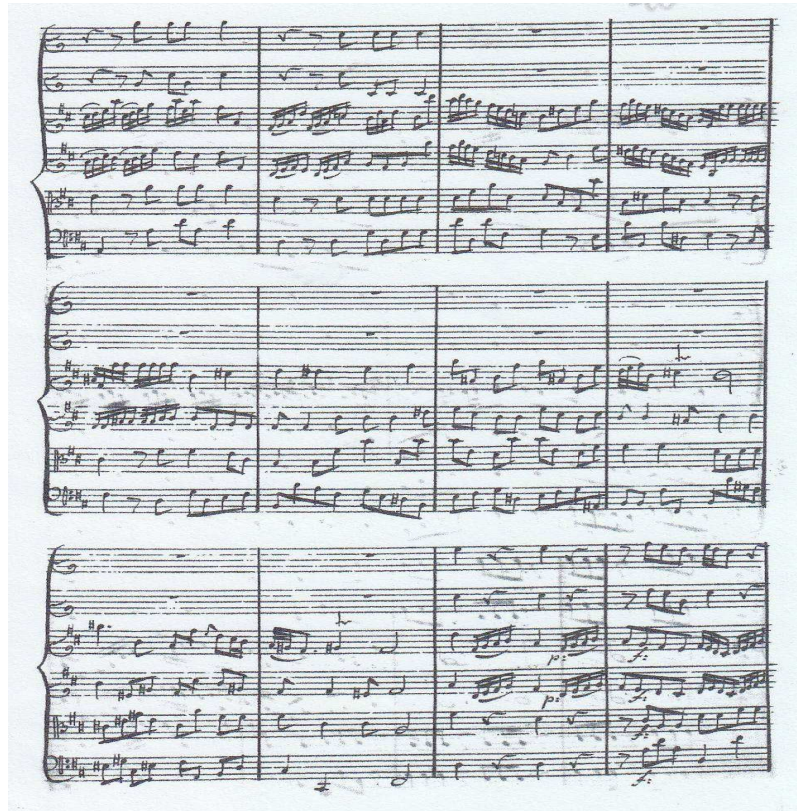
Hier wird die Tonika, der harmonische Beginn des letzten Satzteiles, inmitten eines vorwärts drängenden Abschnittes erreicht (T.26). Die kleingliedrigen Notengruppen gehen darüber hinweg. Die Möglichkeit eines Abschlusses und damit eines Neubeginns nach einem Ruhepunkt scheint hier also nicht gegeben. In den folgenden Takten bleibt zwar eine durchgehende Bewegung erhalten, die Kette von Sechzehntelnoten wird hingegen in Achtelnoten umgewandelt.

Zusätzlich werden in der ersten Violine zuerst die kleingliedrigen Tonleiterbögen in Folgen von sechs gleichbleibenden Noten umgeschrieben. Eine Tonleiter in Viertelnoten schließt sich an.

Die Modulation zur dann abschließenden Paralleltonart erfolgt zweimal. In Takt 32 zuerst zögernd, fast probeweise, zwei Takte später jedoch mit Nachdruck. Ohne weitere harmonische Vorbereitung beginnt anschließend die Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Tonika.

Die Hörner, die für den Übergang tacet hatten, kommen mit Beginn des Hauptmotivs wieder dazu.

Nb.94: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 1. Satz, Takt 25-36



In folgenden Sinfonien wird nicht die Tonart der Oberterz als Möglichkeit der Überleitung zur Tonika des Schlussabschnittes verwendet, sondern die Paralleltonart.

Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 1. und 4. Satz: h-Moll - D-Dur

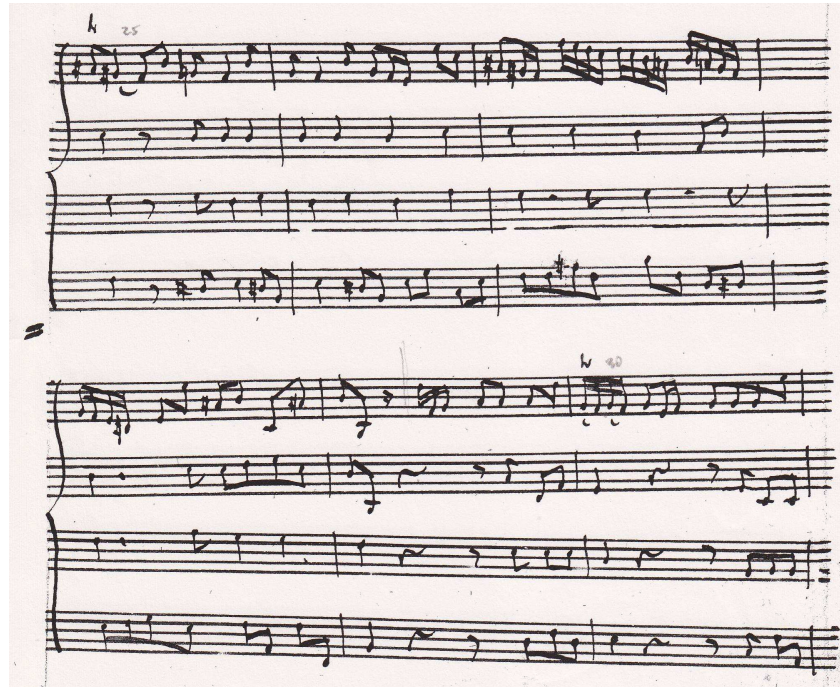
Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 2. Satz: h-Moll - D-Dur

Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 2. Satz: Cis-Moll - E-Dur

Sinfonis d-Moll (MAM:RO), BeRI 27, 2. Satz: c-Moll - Es-Dur

Als Beispiel für diese Möglichkeit des Übergangs die Takte 25-30 aus dem ersten Satz der Sinfonia D-Dur, BeRI 14:

Nb.95: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 1. Satz, Takt 25-30



In je einem Satz der beiden Sinfonien D-Dur (MAB:RO), BeRI 24 und A-Dur, BeRI 26 wird das ganze Kopfmotiv in Form einer Sequenz als Überleitung zur Tonika verwendet. In beiden Fällen beginnt das Hauptmotiv auf der Doppeldominante in Moll. Die Wiederaufnahme erfolgt dann ohne weitere Modulation vom Grundton der Doppeldominante aus zur Tonika des abschließenden Abschnittes. Dabei ergibt sich ursächlich eigentlich die Gefahr einer Parallelführung der Stimmen von Violine und Bassgruppe.

Beim ersten Beispiel wird sie umgangen, indem die in immer kleiner werdenden Notenwerten aufsteigende Tonleiter nur in der ersten Violine geschrieben und der Anfangsakkord der Wiederaufnahme als Sextakkord formuliert ist.

Das zweite Beispiel zeigt die Umgehung der Parallelbildung zwischen Bass und erster Violine durch die Pause der Oberstimmen auf dem letzten Viertel des Taktes.

Nb.96: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 1. Satz, Takt 50-64

Handwritten musical score for Nb.96, measures 50-55. The score is written on five staves. The first system (measures 50-52) features a complex melodic line in the upper staves with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic bass line. The second system (measures 53-55) continues the melodic development with some rests and dynamic markings like *ff* and *f*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

Handwritten musical score for Nb.96, measures 60-64. This system shows a continuation of the melodic themes. The upper staves have dense, fast-moving passages, while the lower staves provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Nb.97: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 1. Satz, Takt 45-57

Handwritten musical score for Nb.97, measures 45-50. The score is written on five staves. The first system (measures 45-47) shows a melodic line in the upper staves with some rests and dynamic markings like *f* and *ff*. The second system (measures 48-50) continues the melodic development with some rests and dynamic markings like *f* and *ff*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

2.10 Tonartenfolge im Ablauf der einzelnen Sätze

Auch in der Tonartenfolge der einzelnen Sätze sind zum Teil Unterschiede zu den Werken der Zeitgenossen Romans festzustellen. Dies gilt nicht für zwei Sinfonien, in denen das tonartliche Vorbild einer Suite - alle Sätze sind in der gleichen Tonart geschrieben - nachzuweisen ist.

Aus dem Bereich der a. drei - beziehungsweise b. viersätzigen Sinfonien ist es jeweils ein Beispiel: a. F-Dur (MAB:RO), BeRI 10 und b. D-Dur (MAB:RO), BeRI 14.

Eine stets gleichbleibende Tonartenfolge ist in den weiteren Sinfonien nicht gegeben. Es kann aber von bestimmten Vorlieben gesprochen werden. So ist, sowohl in der Dreisätzigkeit (vier Beispiele), als auch bei den viersätzigen Werken (drei Beispiele) der langsame Satz in der gleichnamigen Molltonart geschrieben.

a. dreisätzig: (MAB:RO) D-Dur, BeRI 12; G-Dur, BeRI 15; C-Dur, BeRI 18;

G-Dur BeRI 19

b. viersätzig: (MAB:RO) C-Dur, BeRI 13; G-Dur, BeRI 21; D-Dur, BeRI 23

In diese Reihe ist noch ein weiteres Beispiel einzuordnen. Allerdings ist bei dieser Sinfonie die Reihenfolge der Tongeschlechter umgekehrt. Zu den Sätzen mit der harmonischen Grundlage e-Moll tritt als Gegensatz die gleichnamige Dur-Tonart:

e-Moll (MAB:RO), BeRI 22.

Eine ebenfalls wichtige Rolle ist dem Wechsel von einer Dur-Tonart zum parallelen Moll zuzuweisen. Er ist einmal bei einer viersätzigen Sinfonie und zweimal bei den dreisätzigen Werken zu finden.

a. dreisätzig: (MAB:RO), G-Dur, BeRI 20; A-Dur, BeRI 26.

b. viersätzig: (MAB:RO), G-Dur, BeRI 9

Innerhalb der dreisätzigen Werke, denen eine Dur-Tonart zugrunde liegt, verwendet Roman dreimal die Spannungssteigerung von der Tonika zur Subdominante.

(MAB:RO), B-Dur, BeRI 11; A-Dur, BeRI 18, und B-Dur, BeRI 28.

Abschließend sind Beispiele zu nennen, die auf diesem Gebiet eine absolute Sonderrolle einnehmen. Mit der Tonartenfolge Tonika - Dominante - Tonika gestaltet Roman nur eine Sinfonie, aber auch hier verbunden mit einer Besonderheit. Er wählt für den langsamen Satz die Dominante in Moll (MAB:RO), B-Dur, BeRI 29.

In der dreisätzigen Sinfonie (MAB:RO), BeRI 27 steht dem d-Moll der beiden Ecksätze ein Es-Dur des Mittelsatzes gegenüber. Im Gesamtwerk des Komponisten, also auch im Bereich der Sonaten, der Konzerte und der Kammermusikwerke ist diese Tonartenkombination nur dieses eine Mal zu finden. Das hat wohl dazu geführt, dass Ingmar Bengtsson die Echtheit dieser Sinfonie mit einem Fragezeichen versehen hat. Bei den einzelnen Sätzen handelt es sich seiner Meinung nach zwar um Kompositionen aus der Feder Romans. Ob sie aber in dieser Zusammenstellung original sind darf in Frage gestellt werden. Ein genauer Hinweis ist nicht zu finden.

Auch die Sinfonie in g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, ist von der Tonartenfolge der Sätze her in keine der angeführten Gruppen einzuordnen. Auf das g-Moll des ersten Satzes folgt die Dominante. Der dritte Satz kehrt zur Tonika zurück. Abgeschlossen wird das Werk aber in der gleichnamigen Dur-Tonart. Noch dazu ist die Charakteristik des letzten Satzes - er ist in einem fast als fröhlich zu bezeichnenden, menuettartigen Andante komponiert - nicht mit derjenigen anderer Schlusssätze zu vergleichen.

Natürlich könnte vermutet werden, dass die Tonart G-Dur als Übertragung eines Schlusses mit einer Picardischen Terz auf den gesamten Satz zu werten ist. Für das Konzept des letzten Satzes - Tonart und Tanzcharakter in einer fast lässigen Fröhlichkeit - lässt sich aber noch eine andere Begründung finden. Allerdings liegen hier ebenfalls nur Vermutungen zugrunde, die durch Vergleiche dieses Satzes mit Werken anderer Komponisten entstanden sind. Ein direkter Nachweis durch einen Brief oder eine sonstige persönliche Äußerung Romans, liegt nicht vor.

Roman schließt mit dem Abschied von seiner Stellung als Hofkapellmeister auch mit der Komposition von Sinfonien ab. Es entstehen zwar noch Werke für großes Orchester - die Drottningholm-Musiquen und die Trauermusik zum Tod des schwedischen Königs.

Hier handelt es sich jedoch um Auftragskompositionen, die mit der Aufgabenstellung für die Sinfonien, dem Konzertprogramm, nicht zu vergleichen sind. Für die genannten Anlässe sollte oder musste die Musik aus der Feder eines schwedischen Komponisten stammen. Außerdem befand sich Roman als Hofintendant noch im Dienst der schwedischen Krone.

Der Abschied Romans von Stockholm und damit von seiner Konzerttätigkeit ist mit der fortschreitenden Krankheit, aber auch mit den zunehmenden beruflichen Schwierigkeiten in Verbindung zu bringen. Der Weg aus dieser Situation heraus in die ruhige Umgebung von Haralsmåla: ein Weg aus dem Dunkel zum Licht, von Moll zu Dur?

Satztechnische Merkmale des letzten Satzes im Bereich der Bläserstimmen, und hier besonders der Hörner führen aber noch zu einer anderen Überlegung. Die Partitur besteht aus einem Streichersatz, der von Oboen und Hörnern vervollständigt wird. Der Vergleich der Schreibweise der Hornstimmen in den einzelnen Sätzen zeigt, dass diese in den ersten Sätzen eine rein harmonieverstärkende Aufgabe haben. Anders im vierten Satz. Hier werden sie selbständig, erhalten zum ersten Mal einen durchgehend horizontalen Verlauf, der über die Aufgabe in den anderen Sätzen weit hinaus geht. Dieses nur im vierten Satz der Sinfonie festzustellende Merkmal legt eine Vermutung nahe, für die es aber ebenfalls keinen Beleg gibt. Der vierte Satz könnte eine spätere nachträgliche Ergänzung einer dreisätzigen Sinfonie - die Tonartenkonstellation würde stimmen - zu einem viersätzigen Werk darstellen.

Roman verwendet zwar zur Steigerung der musikalischen Spannung innerhalb der einzelnen Sätze den Weg von der Tonika zur Dominante und damit die für die Musik des frühen 18. Jahrhunderts typische Art und Weise der harmonischen Satzgestaltung. Für den Tonartenwechsel von Satz zu Satz innerhalb einer Sinfonie ist aber keine gewohnheitsmäßige Festlegung erkennbar. Es gibt aber einzelne Verbindungen von Tonarten, die für ihn interessanter gewesen sind als andere und die er deshalb in der Gestaltung seiner Werke vorgezogen hat. Grundsätzlich ist der Tonartenwechsel in seinen Sinfonien keiner starren Regelung unterworfen, wie sie häufig in Werken anderer Komponisten der dann folgenden Epochen festzustellen ist.

2.11 Zwei von der heutigen Notierung abweichende Schreibarten

Zwei Schreibarten sind in diesem Kapitel anzusprechen, die, auch wenn sie in der heutigen Notenschrift keine Anwendung mehr finden, im 18. Jahrhundert aber absolut üblich gewesen sind.

Die erste Abweichung verwendet zwei verschiedene Taktarten in der Partitur eines Satzes. Diese Kombination, die aber eigentlich nur Schlusssätze, und zwar Tanzsätze in schnellem Tempo betrifft, ist in den Sinfonien Romans zweimal zu finden. In den Werken (MAB:RO) B-Dur, BeRI 11, und D-Dur, BeRI 23 ist es jeweils eine Gigue. Beim ersten Beispiel wird der $12/8$ -Takt der Melodie von einem $4/4$ -Takt der Unterstimmen begleitet, im Schlusssatz von BeRI 23 trägt der $2/4$ -Takt die Melodie im $6/8$ -Takt.

Diese Art der Notierung dient sicherlich der Vereinfachung bei der Kopierung des Werkes und wird bei der Interpretation wieder auf die Taktart der Melodiestimme zurückgeführt. Als Beispiel dafür folgt als nächstes Notenbeispiel der Beginn des letzten Satzes der Sinfonie in B-Dur, BeRI 11.

Nb.98: Sinfonie B-Dur (MAB:RO), BeRI 11. Beginn letzter Satz



Die zweite heute ungewöhnliche, im 18. Jahrhundert aber übliche Schreibweise betrifft die Festlegung von Tonarten durch Vorzeichen. An sich ergibt sich im Notenbild der Werke Romans ein fester Bezug zu einer klaren Dur- / Moll-Tonalität. Trotzdem zeigt sich im Bereich der Verwendung von Vorzeichen zur genauen Bezeichnung der einzelnen Tonarten eine Abweichung von der schon von Mattheson propagierten Ausnutzung aller 24 Dur- und Moll-Tonarten. Diese Abweichung - es wird für einzelne Tonarten jeweils ein Vorzeichen weniger verwendet, als in der modernen Notenschrift eigentlich üblich - ist aber nicht als das zu bezeichnen, „what has been called ‚modal harmony‘ but [...] represents merely an archaic form of notation“.¹⁷⁹ Es ist also kein Eingehen auf die Forderung von zum Beispiel Johann Heinrich Buttstett¹⁸⁰ und Franz Xaver Murschhauser¹⁸¹ an der Tradition der griechischen Tonarten und des modalen Systems festzuhalten.

In den Sinfonien, aber auch in anderen Werken Romans sind kirchentonale Einflüsse festzustellen. Dies gilt auch für weitere Komponisten seiner Zeit und darüber hinaus auch für Vertreter der Wiener Klassik. Es handelt sich dabei um Melodien, denen die dorische beziehungsweise mixolydische Tonart zugrunde liegt. In den Sinfonien Romans ist ausschließlich das Dorische mit den Halbtönen vom zweiten zum dritten und von sechsten zum siebten Ton zu finden. Davon sind jedoch nur langsame Sätze betroffen.

- a. (MAB:RO), BeRI 12: 2. Satz Allegretto, d-Moll, kein Vorzeichen
- b. (MAB:RO), BeRI 13: 3. Satz, Larghetto, c-Moll, zwei B-Vorzeichen
- c. (MAB:RO), BeRI 19: 2. Satz, Allegretto, g-Moll, ein B-Vorzeichen
- d. (MAB:RO) BeRI 29: 3. Satz, Lento, f-Moll, drei B-Vorzeichen

179. Bukofzer, Manfred: *Music in the Baroque Aera*, New York 1947, S. 387.

180. Buttstett, Johann Heinrich: *Ut, mi, sol, re, fa, tota musica et harminia aeterna, oder neuer-öffnetes, alts, wahres, einziges, und ewiges fundamentum musices, entgegen dem neu-eröffneten Orchester [...]*, Erfurt 1716.

181. Murschhauser, Franz Xaver: *Academia musico-poetica bipartita. Oder: hohe Schule der musicalischen Composition [...]*, Nürnberg 1721.

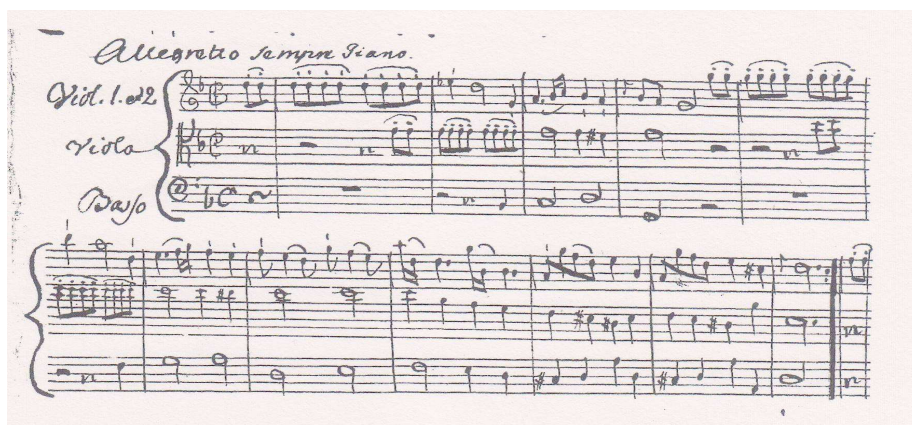
zu a. Nb.99: (MAB:RO), BeRI 12.



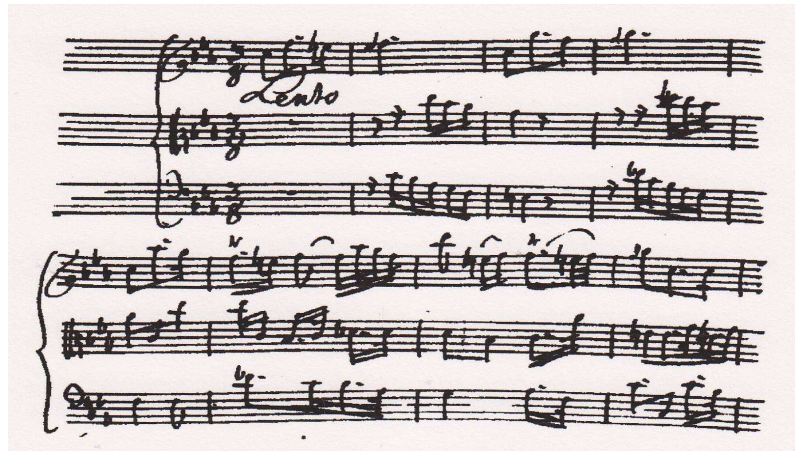
Zu b. Nb.100: (MAB:RO), BeRI 13.



Zu c. Nb.101: (MAB:RO), BeRI 19



zu d. Nb.102: (MAB:RO), BeRI 15.



Es wäre eigentlich zu erwarten, dass Roman ab irgendeinem Zeitpunkt zur modernen Notierung übergegangen wäre. Dadurch hätte sich die Möglichkeit ergeben, diese Schreibweise für eine chronologische Werkbestimmung zu verwenden. Eine solche Konsequenz ist aber nicht festzustellen. Folgende Beispiele belegen dies:

- a. Die Gollovin - Musiquen von 1728 (Romans Handschrift). Hier wird die ältere Vorzeichennotierung verwendet (d-Moll ohne, g-Moll mit einem, c-Moll mit zwei, und f-Moll mit drei B-Vorzeichen). Auch aus dem Bereich der Dur-Tonarten finden sich Beispiele mit je einem Vorzeichen weniger (Es-Dur und As-Dur).
 - b. Der Druck der Flötensonaten aus dem Jahr 1727 weist nur die moderne Notierung auf.
 - c. Die viel später, im Jahr 1744 entstandenen Drottningholm - Musiquen, weisen Sätze in folgender Notierung auf: g-Moll: ein Vorzeichen; c-Moll und Es-Dur je zwei Vorzeichen, und d-Moll nun aber ein Vorzeichen.
- Erst in den später entstandenen Werken ist dann aber die moderne Vorzeichenpraxis die Regel.

2.12 Eine „musikalische Verbeugung“

Über Johan Helmich Roman ist in einem Brief des Linköpinger Musiklehrers Johan Miklin an den Musikschriftsteller Abraham Hülphers die Bemerkung zu lesen, dass er, Roman, „alle Nationen in Europa imitieren“ und „ihren Musikgeschmack ausdrücken und nachahmen“ könne.¹⁸² Diese bewundernde Charakteristik ist zumindest einmal als ein von der Regel abweichendes Merkmal einer seiner Kompositionen festzustellen.

1727, nach dem Tod der Kaiserin Katharina I. von Russland, wurde der zwölfjährige Peter II. als ihr Nachfolger gekrönt. Zu diesem Anlass veranstaltete der russische Gesandte in Stockholm, Graf Nikolaj Fjodorovitz Gollovin, ein Fest, zu dem der Hofkomponist Roman den Auftrag erhielt, die Festmusik zu schreiben.

Dabei ist nicht die große Anzahl der fünfundvierzig, allerdings meist kurzen Sätze das Außergewöhnliche. Es sind dies wohl eher die verschiedenen Tonarten der Sätze, welche sich nicht mit einem wichtigen Kennzeichen einer Suite - alle Sätze stehen in der gleiche Tonart - vereinbaren lassen. Es liegt die Vermutung nahe - die Tonarten von verschiedenen Werkteilen lassen sich entsprechend zu Gruppen zusammenfassen - dass die Gollovin-Musiquen als Komposition gedacht waren, deren Teile zugleich an verschiedenen Orten aufgeführt werden sollten.

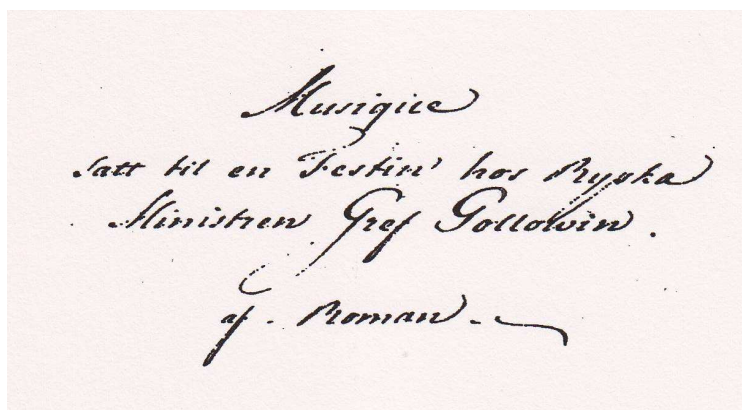
Eine zusätzliche Besonderheit bilden die ersten Sätze, die sich deutlich von den an sich üblichen Anfangssätzen einer Suite unterscheiden. Der erste Satz mit dem Kennzeichen eines punktiert geschriebenen Rhythmus, an den sich eigentlich eine Fuge oder ein fugiert komponierter Satz anschließt, folgt ohne Fuge erst an zweiter Stelle des Werkes. Den Anfang bildet ein Satz, der als musikalische „Verbeugung“ vor dem neuen Zaren bezeichnet werden kann.

Die „Musique satt til Festin hos Ryska Ministren Gref Gollovin“¹⁸³ wird von einer Polonaise eingeleitet, die zwar ohne einen entsprechenden Titel, aber mit den charakteristischen musikalischen Merkmalen dieses in Polen entstandenen Tanzes den Anfang der Festmusik bildet.

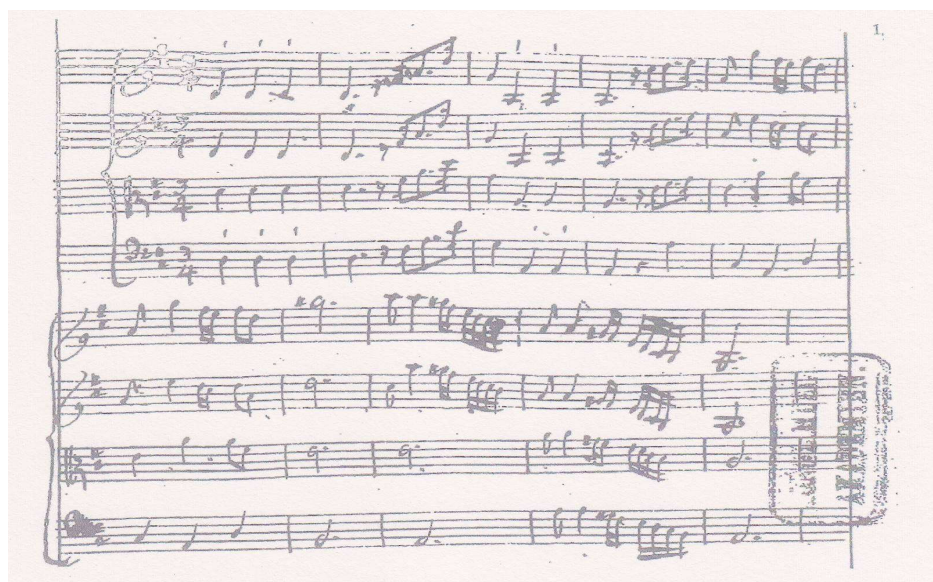
182. Korrespondenz von J. Miklin und A. Hülphers: Stifts- und Landesbibliothek Västerås, Quartband, fol 249. Zitiert nach: Bengtsson, Ingmar: Einleitung zur Ausgabe der Gollovin-Musiquen, Stockholm 1988.

183. Titelblatt der Faksimile-Ausgabe, Stockholm 1988: Musik zu einem Fest bei dem russischen Gesandten Graf Gollovin von Roman (Übers.: der Verfasser).

Abbildung 4: Titelblatt zu den Gollovin- Musiquen

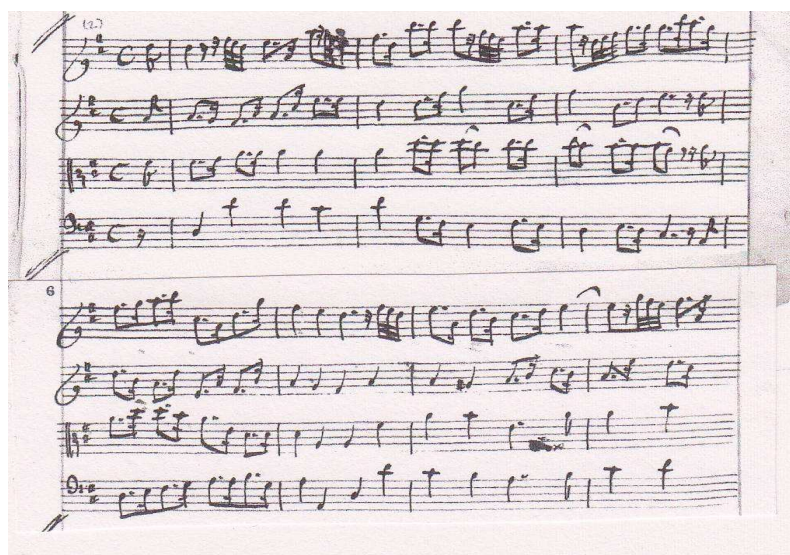


Nb.103: Beginn des 1. Satzes der Gollovin-Musiquen, (MAB:RO), BeRI 1.

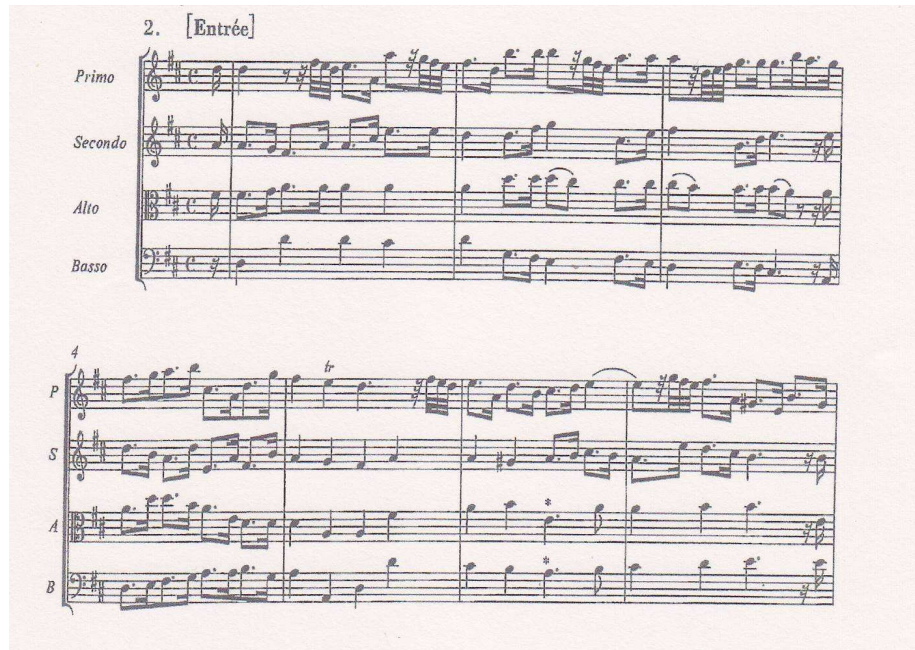


Nb.104a und b: Beginn des 2. Satzes, a. Faksimile, b. hier als Entree bezeichnet.

a.



b.



Den Abschluss der Beschreibungen besonderer Merkmale, die in den Kompositionen Romans zu finden sind, bilden die Analysen zweier Sinfonien.

2.13 Die Sinfonien mit den „Zwillingssätzen“

Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24

Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26

Ingmar Bengtsson bezeichnet die ersten Sätze der Sinfonien D-Dur, BeRI 24 und A-Dur, BeRI 26 als „Zwillingssätze“.¹⁸⁴ Diese Einordnung leitet er von der motivischen Ähnlichkeit beziehungsweise von der Übereinstimmung einzelner Bausteine in beiden Sätzen ab.

Eines dieser Motive beginnt im ersten Satz der Sinfonie BeRI 24, über aufgefächerten Dreiklängen im Bass in der Melodie mit der Quinte des jeweiligen Akkordes in Achtelnoten. Die darauf folgenden abwärts auf den Zählzeiten notierten Teilnoten des Dreiklangles werden durch Linien von Sechzehntelnoten verbunden. Diese Bewegung wird am Ende des Taktes durch einen plötzlichen Schritt abwärts unterbrochen. Nach der Wiederholung des Bausteines einen Ton tiefer wird aus dem plötzlichen Abbruch der Bewegung eine zur Wiederholung weiterführende Sechzehntelgruppe.

184. I. Bengtsson, Roman, Instrumentalmusik, S.352.

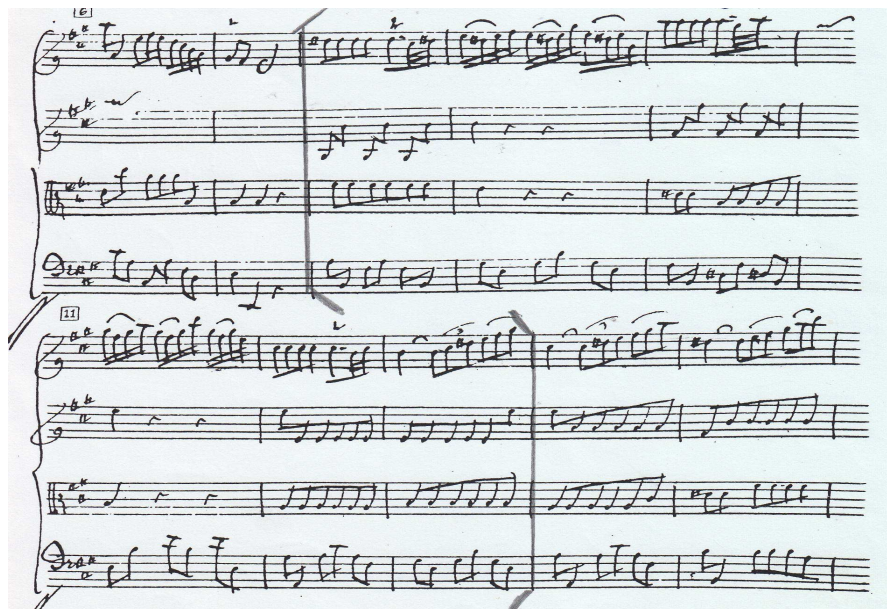
Im ersten Satz der A-Dur-Sinfonie wird der Verlauf des Motivs nicht durch den großen Intervallschritt unterbrochen. Taktweise wechselt die Harmonie dieses Ausschnittes ständig von H-Dur nach E-Dur.

Nb.105: a. Sinfonia D-Dur (MAB:RO9, BeRI 24, 1. Satz, Takt 9-17 und
b. Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 1.Satz, Takt 8-15

a.



b.



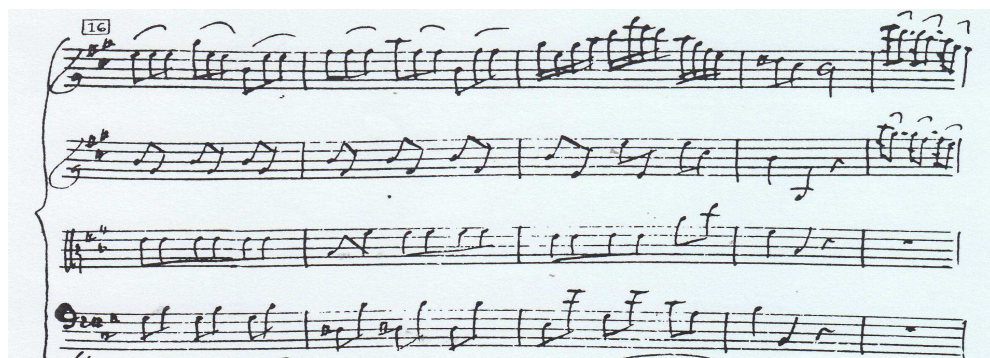
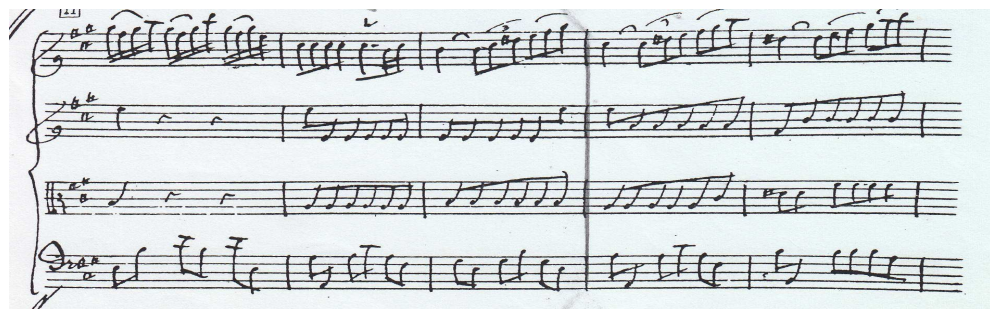
In beiden Sätzen folgt dieser Baustein direkt dem Kopfmotiv, das auf der Dominante abgeschlossen wird. Interessant ist in beiden Sätzen die harmonische Weiterführung.

In der Sinfonia in D-Dur folgt auf den Abschluss des Kopfmotivs auf der Dominante die Durvariante der Mollparallele. Der hier eigentlich zu erwartende harmonische Schritt zur Tonart H-Dur wird vorsichtig, aber erst in Takt 13 vollzogen.

Die Dominante am Ende des Kopfmotivs der A-Dur-Sinfonie wird durch den klaren Schritt zur Doppeldominante H-Dur im Takt 8 zur ersten Stufe des folgenden Abschnittes.

Das charakteristische Kennzeichen des nächsten Bausteines ab Takt 13 zeigt über der in Achtelnoten durchlaufenden Bassstimme eine stufenweise aufsteigende Tonleiterstrecke, die nach drei Takten, weiterhin in Triolen, in aufgefächerte Dreiklänge umgewandelt wird.

Nb.106: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 1. Satz, Takt 11-20



Der Baustein der über der Achtelkette im Bass geführten Triolen ist im Verlauf des ersten Satzes der Sinfonie in D-Dur an zwei Stellen zu finden.

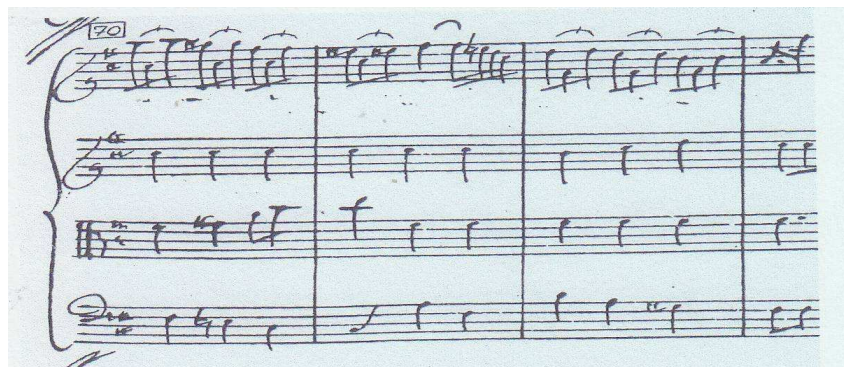
Ab Takt 44 führt die Melodie abwärts, wobei, wie im Beispiel des A-Dur-Satzes, die Teilnoten der Tonleiter von Takt zu Takt wechseln.

Nb.107: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 1. Satz, Takt 43-49



Die Melodie - eine in Triolenketten ab Takt 70 über drei Takte abwärts geführte Tonleiter - wird durch die als Vorhalt wirkende erhöhte Quinte und ihrer Auflösung, verzögert. Der Bass dieser Taktfolge verläuft in einer Parallele zur Melodie in Viertelnoten abwärts.

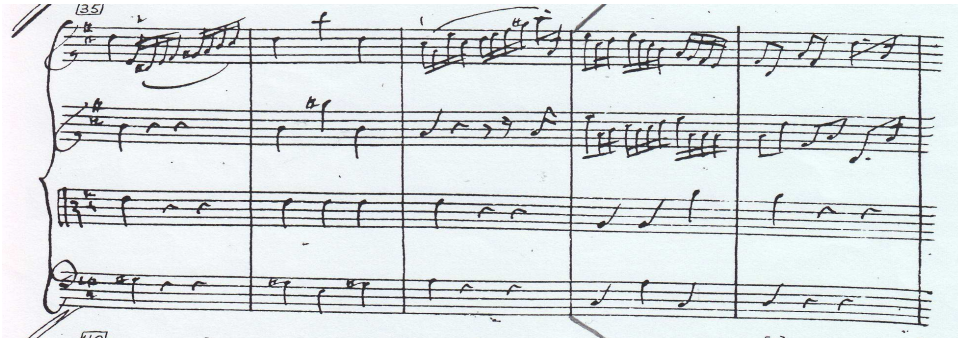
Nb.108: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 1, Satz, Takt 70-73



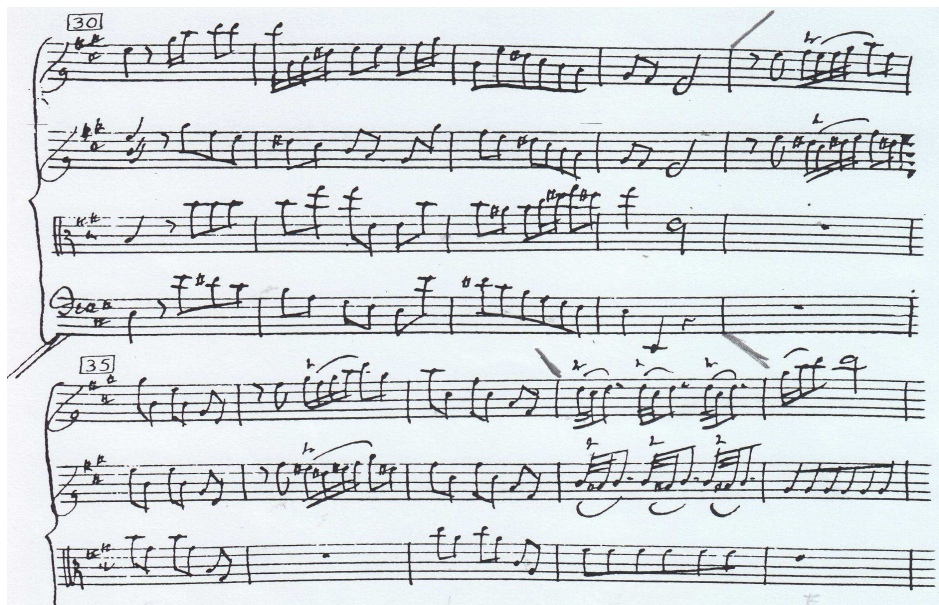
Im Mittelteil beider Sätze ist ein zweitaktiger Baustein zu finden der, allerdings in wechselnder Bewegungsrichtung, an einen unterschiedlich langen Tonleiterausschnitt einen aufgefächerten Dreiklang anfügt. Im Gegensatz zum Ausschnitt des A-Dur-Satzes - hier verlaufen die Stimmen der Violinen in Parallelen - sind sie im 1. Satz der D-Dur-Sinfonie in Gegenbewegung komponiert.

Nb.109a: Sinfonia D-Dur (MAB:RO) BeRI 24, 1. Satz, Takt 38-44
 b: Sinfonia A-Dur (MAB:RO) BeRI 26, 1. Satz, Takt 34-37

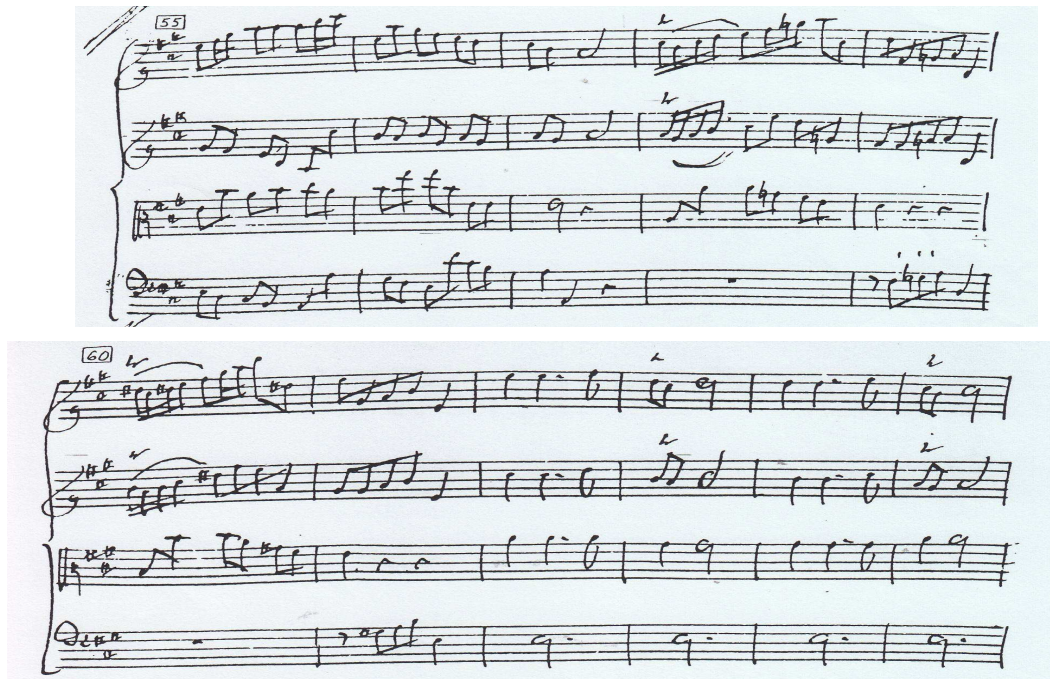
a.



b.



Leicht variiert, aber mit den charakteristischen Merkmalen - aufsteigende Tonleiterstrecke und Unisono in Achtelnoten im zweiten Takt - findet sich dieses Motiv noch einmal im dritten Satzteil direkt nach der Wiederaufnahme des Kopfmotivs.



Nach diesen vier Takten beginnt in Takt 64 über dem Grundton der Dominante ein Orgelpunkt, der durch seine Schreibweise auffällt. Entgegen der sonstigen rhythmischen Variierung des Grundtones in den Werken Romans wird er hier zumindest über einen Takt gehalten. Durch diese Schreibweise, die eigentlich gegen den Rhythmus der Melodie gestaltet ist, wird der Verlauf des Themas in den Violinen stärker unterstützt als durch eine über vier Takte gehaltene Note.

Auch die Oberstimmen unterscheiden sich von der Diktion des Satzes, die weitgehend von in Sechzehntelketten geschriebenen Tonleitern und synkopiert geschriebenen Melodiebögen bestimmt wird. Zwar ist auch hier ein absteigender Tonleiterausschnitt der melodische Baustein. Doch wird der Verlauf durch Tonwiederholungen und zusätzliche Wechselnoten verändert. Der wiegende Dreiertakt mit der ständigen Betonung des schwachen Takteiles ist das Kennzeichen der in einer Parallele zur zweiten Violine geschriebenen Takte. Harmonisch führen diese von der Dominante zur Tonika (NB. 110, Takt 62f).

Sie können, trotz rhythmischer und auch melodischer Veränderungen, als Keimzelle für je vier Taktfolgen beider Sätze bezeichnet werden.

In den Takten 79 -101 des ersten Satzes der D-Dur-Sinfonie wird zuerst der Orgelpunkt in eine harmonische Fortschreitung von H-Dur nach e-Moll und, darauf folgend, von der Dominante zur Tonika abgeändert.

Dabei werden nach der harmonischen Weiterführung zu den Grundtönen, die Akkorde im Bass weiträumig aufgefächert. Die zweite Violine behält den ursprünglichen Rhythmus bei. In der ersten Violine sind darüber weite Melodiebögen gespannt, deren Verlauf im jeweils zweiten Takt in einer halben Note ausläuft.

Nb.111: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 1. Satz, T. 75-84

Nach einer zweitaktigen Modulation zur Dominante folgt ein für die persönliche Handschrift Romans typischer Orgelpunkt. Über dem Grundton der Dominante auf den ersten beiden Zählzeiten, führen in Gruppen von Sechzehntelnoten die aufgefächerten Dreiklänge von Dominante und Tonika abwärts. Der punktierte Grundrhythmus in beiden Mittelstimmen weist auf die motivische Verbindung zum ursprünglichen Baustein hin.

Ab Takt 89 werden die den Verlauf des Motivs bestimmenden Viertelnoten in über vier Takte durchlaufende Dreiklangsblöcke in Achtelnoten umgeschrieben. Dabei ergibt sich durch den in jedem zweiten Takt erklingenden Grundton der Dominante eine Verbindung zur vorhergehenden Sequenz.

In den beiden Violinen wird im zweiten Takt der Dreiklang der Dominante beziehungsweise im vierten Takt der Dreiklang der Tonika über eineinhalb Oktaven aufgebrochen. Ein kleiner Tonleiterausschnitt führt zum Beginn des nächsten Taktes.

Nb.112: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRi 24, 1. Satz, Takt 85-93

Eine Überleitung von wieder vier Takten bringt den Satz zu einer weiteren Wiederaufnahme des viertaktigen Grundmotivs. Diesmal führt der auf die einzelnen Stimmen des Satzes verteilte Akkord der Doppeldominante zur Dominante. Der im zweiten Takt in der ersten Violine synkopiert geschriebene Dreiklang der Dominante wird durch einen kleingliedrig geschriebenen Auftakt mit dem folgenden Akkord verbunden.

Nb.113: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 1. Satz, Takt 95-104

Ein in Sechzehntelgruppen abwärts aufgebrochener Dominantseptakkord beginnt die abschließenden Kadenzakte vor den zum langsamen Satz überleitenden Takten des Largo. Die acht Takte dieser Überleitung führen das vorhergehende Metrum in einer Verbreiterung auf einen $\frac{3}{2}$ -Takt weiter.

Über die schrittweise abwärts führende Bassgruppe steigt in der Melodie der Dreiklang der Tonika in Terzschritten auf, bevor der Sturz einer verminderten Septime vom höchsten Ton dieser Linie abwärts den klagenden Charakter der Zwischentakte verdeutlicht. Der gleiche Schritt, nun aufwärts, und eine Tonleiterstrecke abwärts führen zum e-Moll des folgenden Taktes (T.109). Der Baustein wird eine Quinte höher wiederholt. Der Absturz über eine Oktave in der ersten Violine leitet den Abschlussakkord des Largo ein. Große Intervalle in der Melodie werden in den acht Takten von Tonleiterausschnitten in der Bassgruppe getragen (T. 107-109, 112-114). Der Gegensatz in der Stimmführung findet sich im Takt 111.

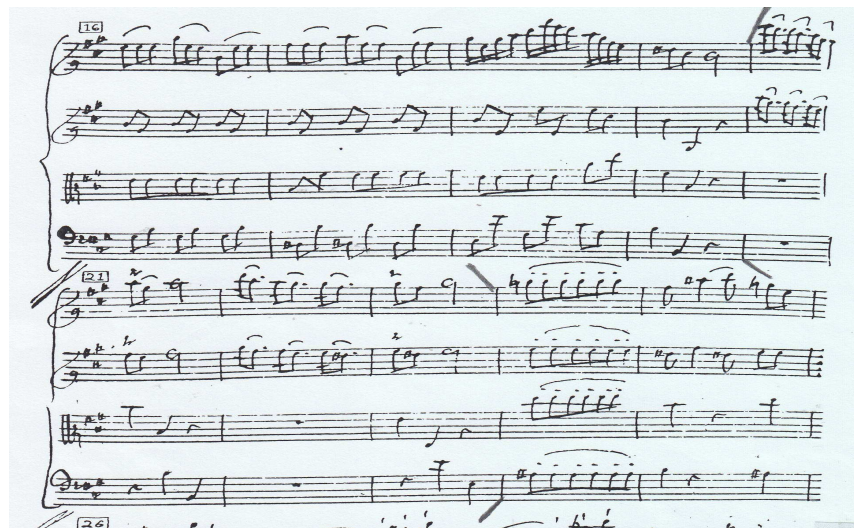
Nb.114: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 1. Satz, Takt 100-114

The image displays a handwritten musical score for measures 100-114 of the first movement of Beethoven's Symphony No. 24 in D major. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 100-104 are in 2/4 time, and measures 105-114 are in 3/2 time, marked 'Largo'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Im Gegensatz zur Sinfonia in D-Dur, in welcher der viertaktige Baustein den Ablauf des dritten Satzteiles wesentlich bestimmt hat, ist er im Verlauf des ersten Satzes der A-Dur-Sinfonie nur im ersten und dann im abschließenden Satzteil zu finden.

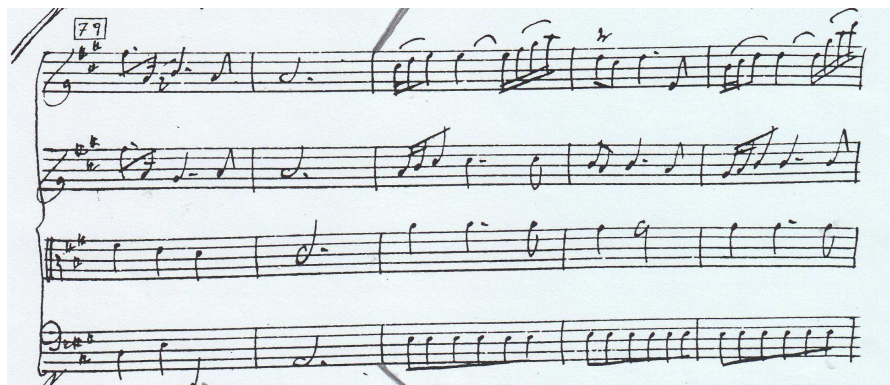
In Takt 20 beginnt ein in Seufzern geschriebener Leiterrausschnitt in lombardischer Schreibweise, der vor der abschließenden halben Note in zwei Achtel umgewandelt wird. Der Abschluss wird durch die zur Parallele der beiden Violinen nacheinander hinzu kommenden Unterstimmen betont.

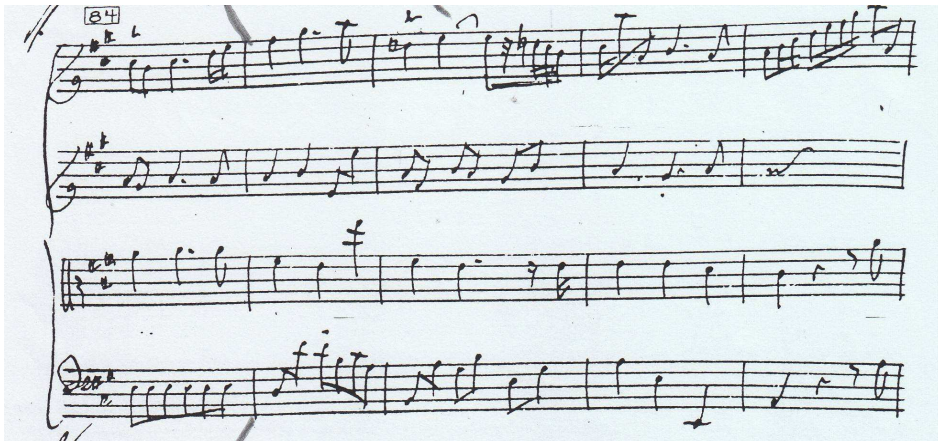
Nb.115: Sinfonia A-Dur: (MAB:RO), BeRI 26, 1. Satz, Takt 16-25



Ein Orgelpunkt, dessen Grundton in eine Folge von Achtelnoten umgeschrieben ist, bildet die harmonische Grundlage für eine Folge von Tonleitern, deren Verlauf durch eine den schwachen Taktteil betonende Überbindung unterbrochen wird. Die Verkürzung der an sich abschließenden halben Note ergibt, nach einem Sprung abwärts, den Auftakt zum zweiten Teil des Motivs.

Nb.116: Sinfonia A-Dur: (MAB:RO), 1. Satz, Takt 79-88

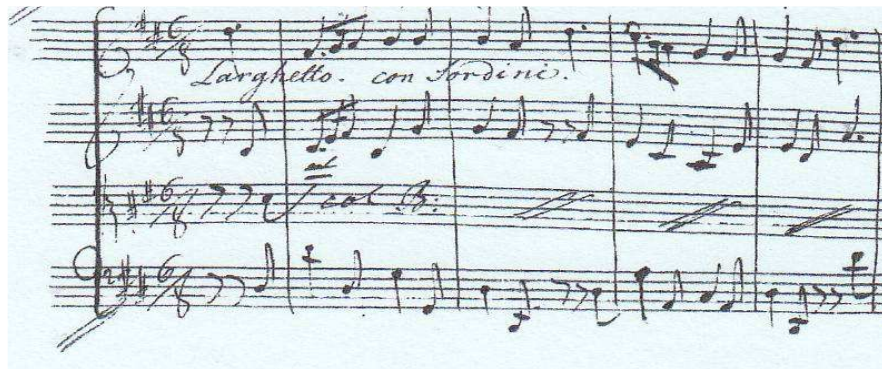




Beim Schriftbild des zweiten und dritten Satzes der Sinfonie BeRI 24 sind in den beiden Autographen wesentliche Unterschiede festzustellen. In der einen Partitur fehlt die Stimme der Viola ganz, beziehungsweise die Notenzeile ist freigelassen. Dadurch sind beide Sätze von vornherein dreistimmig. Nach dem Vorbild einer Triosonate sind sie in der Besetzung von zwei Violinen und Bassgruppe komponiert. In der zweiten Partitur verbindet die Bezeichnung *col Basso* Bassgruppe und Viola im Unisono. Dies ist, zumal über 64 Takte, als absolut ungewöhnlich für die musikalische Handschrift Romans zu bezeichnen. Das gleiche gilt für die Bezeichnung *Sordini* beziehungsweise *con Sordino* für einen ganzen Satz in den Sinfonien Romans. Die für einen Mittelsatz an sich ungewöhnliche Länge, wird zudem noch, durch die angegebene Wiederholung zusätzlich erweitert.

Nb.117: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, Beginn 2. Satz





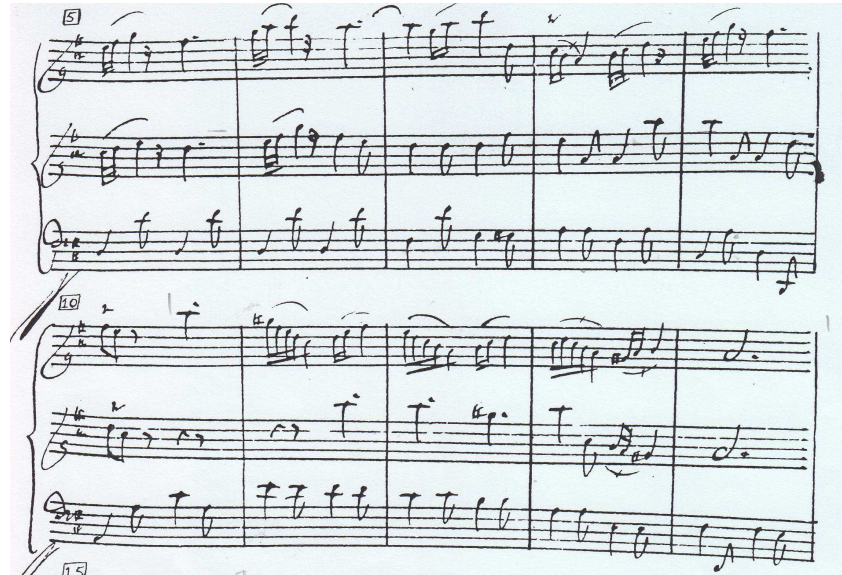
Die erste Violine beginnt den zweiten Satz mit einer punktierten Viertelnote als Auftakt. Vom Grundton des Satzes führt die Melodie nach dem Sprung einer Sexte abwärts über eine kleine Tonleiterstrecke im typisch punktierten Rhythmus eines Siziliano aufwärts und über einen Vorhalt und seiner Auflösung zur Tonika zurück.

Dem beginnenden Schritt der Melodie kommt die Gegenbewegung der Bassgruppe, die wie die zweite Violine im Abstand von zwei Achteln einsetzt, mit einem Oktavschrift entgegen. Insgesamt wird der beginnende Baustein nun über den harmonischen Schritten Tonika - Dominante - Tonika wiederholt. Dies bedingt eine Veränderung der Melodielinie. Nach dem Auftakt folgt hier eine punktierte kleine Tonleiterstrecke über eine Quinte abwärts (siehe Nb.118).

Die den Satz beginnende rhythmische Notenfolge, bestehend aus einer Viertel,- mit angefügter Achtelnote, wird bis auf die letzten fünf Takte beibehalten. Hier gleichen sich die Melodieinstrumente der in gleichmäßigen punktierten Vierteln zum Schlussakkord führenden Bassgruppe an.

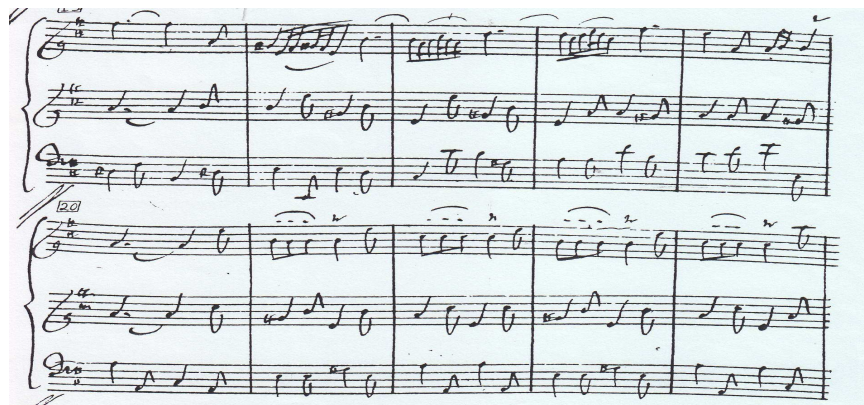
Die Kernintervalle der über dem Orgelpunkt im Terzabstand zur zweiten Violine beginnenden aufwärts weisenden Quartan werden jeweils durch eine kleingliedrig geschriebene Tonleiterstrecke verbunden. Auch der direkte Verlauf der anschließend über eine Oktave nach fis-Moll führenden Tonleiter wird immer wieder durch kleine, die Bewegungsrichtung ändernde Leiterauschnitte unterbrochen.

Nb.118: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 2. Satz, Takt 5-14.



Ausgehend vom Grundton des Akkordes führt die Bassgruppe zum Beginn eines melodischen Bausteins, der nach dem Schritt einer Sexte abwärts die aufwärts steigenden Kernnoten des Sept-Non-Akkordes der Doppeldominante durch kleingliedrig geschriebene Melodiebögen verbindet.

Nb.119: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 2. Satz, Takt 15-24



Mit der Wiederaufnahme des Kopfmotivs beginnen die ersten vier Takte des zweiten Teiles. Die verändert geschriebene Wiederholung dieser Takte - die punktiert geschriebenen Notenfolgen werden durch kleingliedrige Bogenlinien ersetzt - wird zwar anfänglich noch harmonisch von der Dominante bestimmt, führt dann aber zur Tonika weiter.

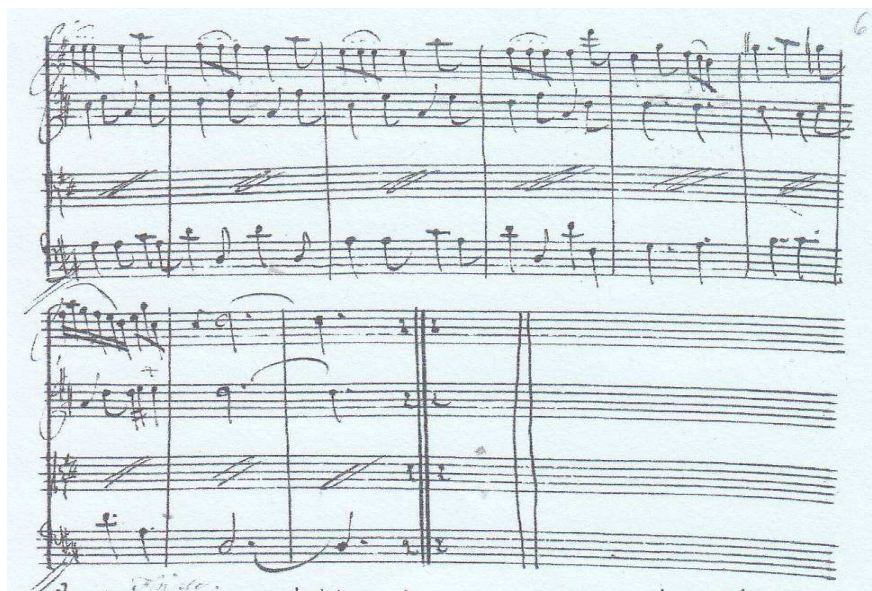
Der weitere Verlauf des Satzes ist motivisch eng mit dem ersten Teil verbunden. Auf das harmonisch auf der Dominante beginnende Kopfmotiv folgen die in einen großen Melodiebogen mit zwei angefügten Schlusstakten veränderten Takte 5 bis 10. Die Takte 47-50 entsprechen, von den verschieden geschriebenen Auftakten, und dem auf den Platz innerhalb des Satzes bezogenen harmonischen Unterbau abgesehen, den Takten 11-15.

Die deutlichsten kompositorischen Unterschiede der beiden Satzteile weisen kleine Übergangs- beziehungsweise Verbindungstakte auf.

Waren es in den Takten 16 bis einschließlich 18 kleine Melodiebögen, welche die Teiltöne eines aufsteigenden Vierklanges miteinander verknüpft haben, ist es in den Takten 52 bis 55 ein Orgelpunkt über dem Grundton der Doppeldominante, der den harmonischen Grund der in Achtelketten aufgefächerten, schrittweise aufsteigenden Akkorde von Doppeldominante und Dominante, bildet.

Das Siziliano wird mit einer Wiederaufnahme der letzten Takte des ersten Teiles zur Tonika hin abgeschlossen. Der im Unisono aller Instrumente geschriebene Akkord wird in der ersten Violine durch einen Vorhalt verzögert.

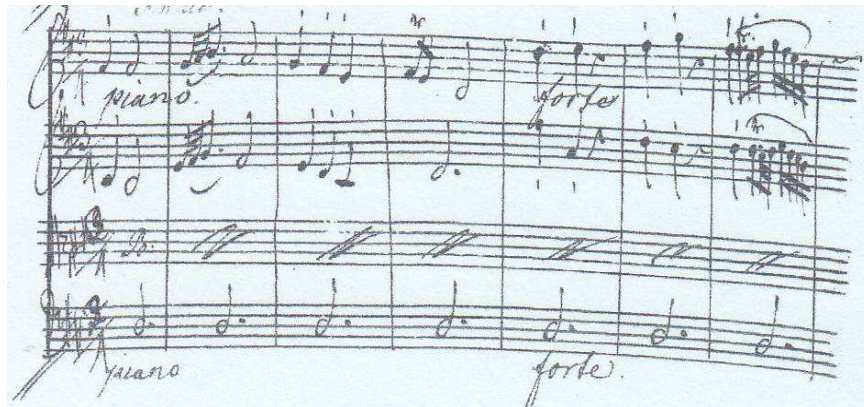
Nb.120: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 2. Satz, Takt 59-67



Das abschließende Allegro beginnt mit einem in einer Terzparallele der beiden Violinen geschriebenen Melodiebogen, der über dem im Bass gehaltenen Grundton der Tonika als Orgelpunkt von der doppelt in lombardischem Rhythmus geschriebenen Terz über eine kleine Tonleiterstrecke zur Quinte geht. Über eine Quinte abwärts führt die Melodie zum das Kopfmotiv abschließenden Grundton der Tonika.

Über dem weiterhin gehaltenen Orgelpunkt wird ab Takt 5 die auf dem schwachen Taktteil liegende Betonung durch die mit forte bezeichneten Akkordblöcke von Tonika und Dominante, auf den Taktbeginn verlegt.

Nb.121: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 3. Satz, Takt 1-7



Ab Takt 7 folgt ein Motiv von zwei Takten, in dem ein kleingliedrig geschriebener Melodiebogen mit einem abschließenden Quintsprung abwärts zum Grundton der Dominante leitet. Nach diesem deutlichen Abschluss führt der melodisch leicht abgewandelte Baustein über die Doppeldominante in Takt 11 zur Dominante zurück. Die Schlussgruppe beginnt in beiden Violinen in Gegenbewegung zueinander, wobei die eigentliche Melodielinie, durch die für den Satz typische Betonung charakterisiert, eigentlich in der zweiten Violine liegt und von der ersten in Achtelketten umspielt wird.

Nb.122: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24, 3. Satz, Takt 11-16



Mit einer doppelten Wiederaufnahme des Satzanfangs, zuerst auf der Dominante und ohne modulierenden Übergang auf der Tonika, beginnt der zweite Satzteil. Der weitere Verlauf wird durch eine Kombination des zweiten und vierten Taktes des Kopfmotivs bestimmt. Dabei wird die eigentlich halbe Note in vier Achtel umgeschrieben.

Im Forte des in Takt 29 beginnenden Orgelpunktes wird nur noch der Baustein des eigentlich zweiten Taktes schrittweise aufwärts fortgeschrieben. Der Taktbeginn wird jeweils im Abstand einer Viertelnote von der zweiten Violine imitiert. In Takt 31 wird die Gruppe der vier Achtelnoten durch den Beginn einer zur Dominante führenden Tonleiter verkürzt.

Beendet wird der Satz durch eine weitere Wiederaufnahme des Satzbeginns. Dabei wechselt der Orgelpunkt von der Dominante zur Tonika. Der eigentliche Abschluss des Kopfmotivs wird ab Takt 36 in eine rhythmisch variiert aufsteigende Tonleiter umgewandelt, welche die letzten Takte des ersten Satzteil, zur Tonika führend, anschließt.

Nb.123: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 24 3. Satz, Takt 29-38





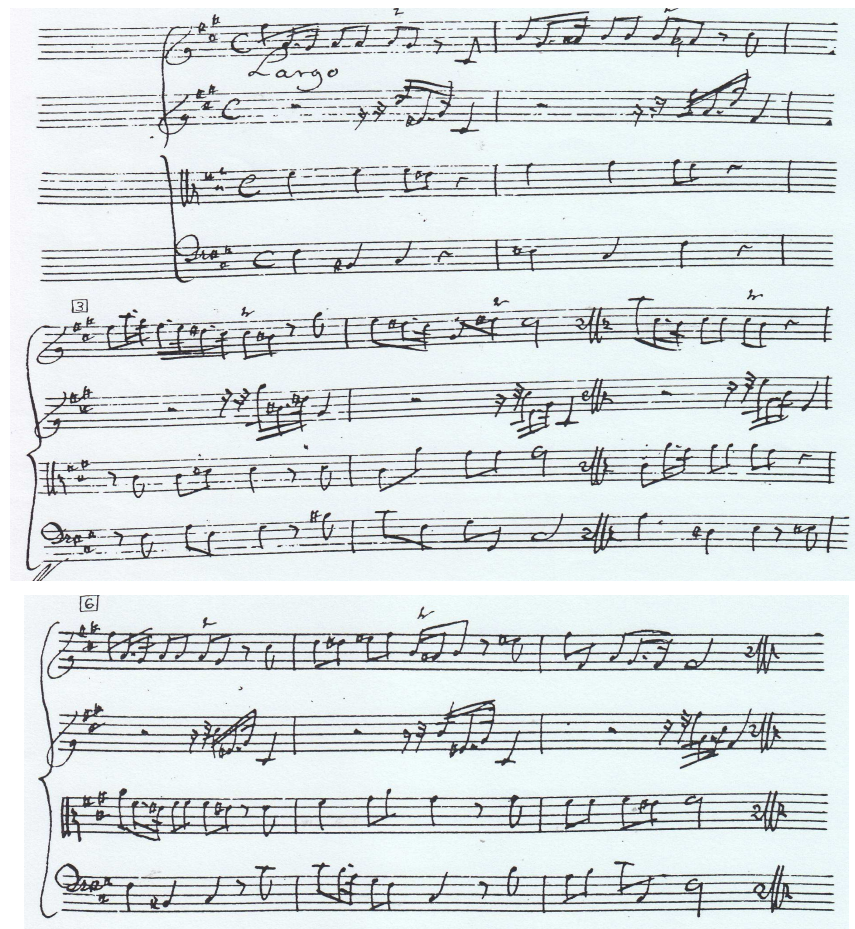
Dem sehr umfangreichen langsamen Satz der D-Dur- Sinfonia steht in der A-Dur-Sinfonie ein sehr knapper zweiteiliger Satz gegenüber.

Erste Violine, Viola und Bassgruppe bilden im achttaktigen in der Mollparallele komponierten Largo einen dreistimmigen Satz. Die zweite Violine wird mit einem rhythmisch gleichbleibenden, jeweils das Motiv der anderen Stimmen abschließenden Baustein in die Auflösung der Vorhaltsakkorde eingebunden.

Nach dem Schritt einer Sexte abwärts, ausgehend von Grundton, folgt in der ersten Violine eine mehrfache Wiederholung der Terz der Tonika. Dabei ist die erste Achtelnote punktiert mit anschließender unterer Wechselnote geschrieben. Die vierte wird zum Vorhalt zum Akkord der Dominante umgedacht. Die zweite Violine ergänzt den Akkord mit einem punktiert formulierten abwärts aufgefächerten Akkord der Dominante.

Das gleiche Motiv beginnt mit dem Grundton der Dominante als Auftakt und führt zur Tonika zurück. Eine punktiert abwärts geschriebene Tonleiterstrecke leitet über einen Vorhalt zur Doppeldominante. Daran angeschlossen ist die Kadenz zur Dominante.

Mit dem Akkord der Oberterz beginnend, führt der zweite Teil zuerst zur Dominante dieser Tonart und dann, den Basston chromatisch verändernd, zur Tonika zurück. Die chromatisch in Achtelnoten aufsteigende Linie der ersten Violine zu Beginn des Nachsatzes trägt die Bassgruppe, in Gegenbewegung, mit einer Tonleiterstrecke im Rhythmus des Satzbeginns. Die dadurch sich entwickelnde größte Spannung des kurzen Satzes wird mit der Kadenz zur Tonika aufgelöst.



Der letzte Satz, ein Allegro mit deutlichem Menuettcharakter, vom Charakter her vergleichbar mit dem 3. Satz von BeRI 24, zeigt am Ende des ersten Teiles eine Schreibweise, die dem Personalstil des Komponisten eigentlich widerspricht. Charakteristisch für die Schreibweise Romans sind Motive, die in zwei-, beziehungsweise dreimaligen Sequenzen die Gestaltung der Kompositionen bestimmen. Hier bildet eine Wiederholung von zwölf Takten im piano den Abschluss des ersten Teiles. Dadurch ergibt sich erst eine ungefähre Balance der Taktzahlen. Ohne die Wiederholung hätte der erste Abschnitt eine zu geringe Taktzahl. Dies wird durch die Wiederholung ausgeglichen (I.: 38 Takte – II: 44 Takte).

Die zwölf Takte beginnen - über einer aufsteigenden Tonleiter in der Bassgruppe - mit einem Melodiebogen, dessen abwärts geschriebene Wiederholungen insgesamt über zwei Oktaven abwärts führen und von einem die schwache Zählzeit betonenden, aufgefächerten Dreiklang der Doppeldominante abgeschlossen werden.

Es folgt, ebenfalls abwärts geschrieben, eine Tonleiter in Viertelnoten, die in ihrer Bewegung zweimal durch einen großen Intervallschritt aufwärts unterbrochen wird. Dabei werden die aufwärts geführten Unterbrechungen rhythmisch - einer Viertelnote folgt der obere Ton in einer Halben - betont. Eine aufsteigende Tonleiterstrecke, in einer Parallele zu den Violinen geschrieben, führt zur abschließenden Kadenz dieser Taktfolge.

Nb.125: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 3. Satz, Takt 16-26 forte - Takt 27-38, (hier die Wiederholung: Takt 27-38)



Zu Beginn des Satzes führt ein punktiert beginnender Tonleiterbogen von der Terz zum Grundton der Tonika aufwärts und, darauf folgend, durch Tonwiederholungen und einen Oktavsprung verändert, über eine Oktave abwärts. Die Viola begleitet anfänglich den Bogen in Gegenbewegung, um dann nach den folgenden in Achtelnoten aufgefächerten Dreiklängen von Tonika und Dominante in den Violinen mit diesen in einem in Terzen parallel geführten Bogen zur Dominante in Takt 8 zu gelangen.

Nb.126: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 3. Satz, Takt 1-8



Mit dem Grundton dieser Stufe beginnt in den Violinen ein weit gespannter Melodiebogen, dessen aufsteigende Linie aus kleinen Tonleiterstrecken in Achtelnoten, und immer zum Grundton zurückkehrenden aufwärts aufgebrochenen Dreiklängen geformt ist. Die beginnende kleine Tonleiterstrecke wird nach einer Wiederholung des Bausteins weggelassen. Die aufgefächerten Dreiklänge von Dominante und Doppeldominante führen zum Beginn des Wiederholungsteiles.

Nach dem in Terzschriften abwärts aufgefächerten Nonakkord der Mollparallele beginnt nach dem Doppelstrich ein Motiv, das nach der Akkordkette durch die gleichnamige Tonleiter bestimmt wird die, taktweise geschrieben, durch die einzelnen Stimmgruppen wandert. Das Motiv wird in h-Moll abgeschlossen. Die Wiederholung, einen Ton tiefer, führt zur Tonika.

Nb.127: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 3. Satz, Takt 38-44



Nach zwei Akkordblöcken, die jeweils Tonika und Subdominante zusammenstellen, beginnt im Bass eine über drei volle Oktaven aufsteigende h-Moll-Tonleiter. Dieser Verlauf wird durch den Sprung einer Septime abwärts, jeweils nach drei Takten, möglich.

Über den gleichmäßig schreitenden Viertelnoten der Unterstimmen ist in Gegenbewegung dazu in der zweiten Violine eine durch den taktweisen Wechsel von Viertel,- und Achtelnoten rhythmisch variierte Tonleiter geschrieben. Der melodische Verlauf wird in der Mitte des jeweils zweiten Taktes durch einen Oktavsprung abwärts unterbrochen.

In der ersten Violine beginnt eine grundsätzlich parallel zur Zweiten verlaufende Tonleiterstrecke, die sich aber durch die die Gleichmäßigkeit der Bewegung unterbrechenden großen Intervallsprünge, aber auch durch die regelmäßig verwendeten kleingliedrigen Leiterauschnitte deutlich von der zweiten Violine abhebt. Diese kleinen Notenfolgen bilden jeweils den Auftakt der Oberstimmen in Gegenbewegung zur Bassgruppe. Abgeschlossen wird dieser Baustein durch den in Viertelnoten aufgefächerten h-Moll-Dreiklang, der von den Achtelnoten der Bassgruppe getragen wird.

Nb.128: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 3. Satz, Takt 53-62



Die weit auseinander liegenden Melodietöne der ersten Violine werden ab Takt 63 zu einer Tonleiterstrecke zusammengeführt, die im Unisono mit der zweiten Violine diesen Baustein abschließt. Einen Ton höher begonnen, bringt seine Wiederholung den Satz zum Abschluss des mittleren Abschnittes in cis-Moll (T.72).

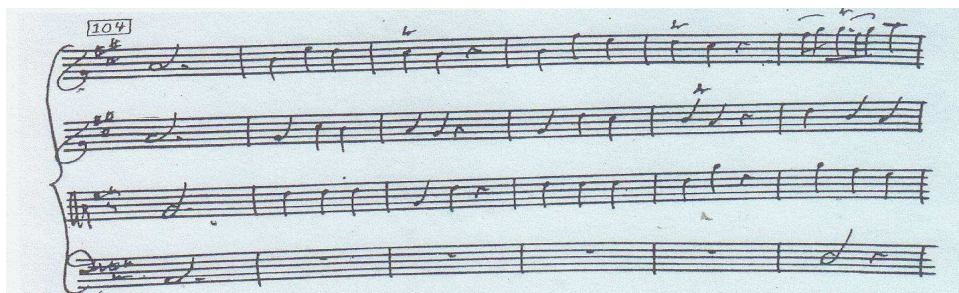
Mit einer vollständigen Wiederaufnahme des Kopfmotivs beginnt der dritte Satzteil. Die folgenden fünf Takte leiten harmonisch vom beginnenden h-Moll des Taktes 81 zur Tonart E-Dur des Taktes 86. Dies geschieht in einer Tonleiterstrecke, deren Teiltöne jeweils auf dem Taktschwerpunkt notiert sind und von der Bassgruppe in einer Parallele von Terzen begleitet werden. Der Verlauf wird in jedem zweiten Takt durch eine gleichbleibende Umspielung der Kernnoten unterbrochen.

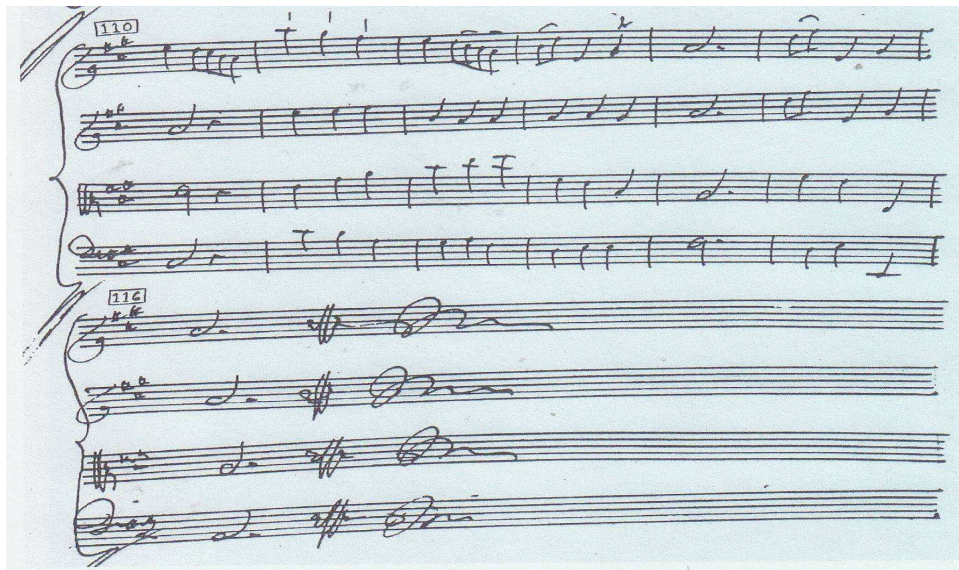
Es folgt in einer variierten Form der Baustein, der nach dem Wiederholungszeichen die mittleren Abschnitte eingeleitet hat. Allerdings erscheint die klangliche Spannung stark zurückgenommen. Statt des abwärts aufgefächerten Septnonakkordes führt, in einer Parallele zur zweiten Violine geschrieben, der Akkord der Dominante aufwärts. Dieser Dreiklang wird vom entsprechenden Quintklang der Unterstimmen getragen.

Nach dem auf die gleiche Art geschriebenen Akkord der Tonika führt eine über eine Oktave abwärts verlaufende Tonleiter zum Motiv der Takte 53f.

Ein groß angelegter Melodiebogen bildet die Schlussgruppe der letzten zwölf Takte. Er beginnt mit einer kleinen Sequenz einer Tonleiterstrecke, deren Beginn, ausgehend von der Quinte des Dominatdreiklangs, zuerst durch den Schritt einer Quarte, bei der Wiederholung durch eine Quinte erreicht wird. In Takt 109 beginnt die Viola eine kleine Tonleiterstrecke, die zwei Takte später von der ersten Violine, in einer Parallele vom Bass begleitet, übernommen wird. Ein Trugschluss in Takt 114 unterbricht noch einmal kurz den Weg zur den Satz abschließenden Kadenz.

Nb.129: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 26, 3. Satz, Takt 104-116





Zur Bezeichnung *Zwillingssätze* für die ersten Sätze der Sinfonien D-Dur und A-Dur hat sicherlich auch ihr harmonischer Aufbau beigetragen. Er verläuft identisch und weist wesentliche Unterschiede zu anderen ersten Sätzen der Sinfonien Romans auf.

In beiden Sätzen beginnt der Mittelteil auf der Dominante nach einem Abschluss, allerdings dann mit einer verbindenden Tonleiter nur in der D-Dur-Sinfonie. Eine Takterstickung führt in der zweiten Sinfonie direkt ohne Unterbrechung zum Mittelteil.

Der Beginn des dritten Satzteiles erfolgt zuerst in der Mollparallele der ursprünglichen Tonart, die in beiden Sätzen durch eine kleine verbindende Tonleiter erreicht wird. Ohne Modulation schließt das Kopfmotiv dann auf der Grundlage der Tonika an. Diese doppelte Wiederaufnahme ist in anderen Sinfonien direkt nach dem Wiederholungszeichen zu finden.

Der Formverlauf wird von Bengtsson als Grenzfall zwischen einer zwei-beziehungsweise dreiteiligen Form beschrieben.¹⁸⁵

Lennart Hedwall ordnet den ersten Satz der A-Dur- Sinfonie unter den Formbegriff Sonatensatzform ein. Er stellt dabei aber fest, dass neben einem deutlich zum Kopfmotiv kontrastierenden zweiten Motiv, das aber im Satzverlauf nur einmal vorkommt, mehrere unabhängig voneinander geschriebene Bausteine den Verlauf des Satzes bestimmen würden.

185. I. Bengtsson, *Instrumentale Gattungen*, S. 97f.

Außerdem würden Platz und Zahl der Wiederaufnahmen des Hauptmotivs der Bezeichnung Sonatensatzform widersprechen und damit insgesamt eine Einordnung unter dem Begriff *dreiteilige Sonatenform* erschweren.¹⁸⁶

Aber gerade diese Anordnung der Wiederaufnahmen des Kopfmotivs gibt den Hinweis auf eine andere Möglichkeit der formalen Gliederung. Der direkte Weg zur Dominante, die harmonische Umdeutung der fünften Stufe zur Tonika des folgenden Abschnittes, der dann mit einem deutlichen Ruhepunkt abgeschlossen wird, diese Merkmale lassen sich mit der *zweiteiligen Form mit untergeordneter Dreiteiligkeit* vergleichen, mit der Stephan Kunze den formalen Aufbau so eines Satzes charakterisiert.¹⁸⁷

Nach der Beschreibung von Merkmalen der kompositorischen Handschrift Johan Helmich Romans, nach der Skizzierung wichtiger Entwicklungen der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, und der Beschreibung der Biographie des Komponisten wird im folgenden Kapitel - in Verbindung mit den für Roman wichtigen musikalischen Formen - eine Auswahl aus dem Bereich der Sinfonien analysiert.

Bei der Festlegung der Kompositionen Romans auf einige wenige Kombinationen musikalischer Satzformen ist zu beachten, dass dieses Verfahren die Gefahr einer starken Vereinfachung in sich trägt. Als für ihn allem Anschein nach wichtige Formen - er hat diese während seiner Reisen kennen gelernt - sind die *Französische Ouvertüre*, das *italienische Concerto* und die *Neapolitanische Opernouvertüre* zu nennen. Wenn seine Stellung als Hofkapellmeister, als Organisator der Stockholmer Konzerte, wenn insgesamt seine musikalische Umgebung betrachtet wird, ist festzustellen, dass für die Entstehung seiner Kompositionen seine Ungebundenheit von irgendwelchen Zwängen ausschlaggebend gewesen ist. Kein Verleger konnte ihm vorschreiben, was und wie er zu schreiben hätte.

Die täglichen Forderungen der Konzerte, die vorhandenen Musiker und sicher auch seine musikalische Persönlichkeit und ihre Forderung, etwas Neues auszuprobieren, bilden die Voraussetzung für die Entstehung seiner Werke, für deren formale Gestaltung die traditionell überkommenen Formen als Rahmen zu bezeichnen sind, deren Veränderung den Weg zu etwas Neuem ebnet.

186. L. Hedwall, Formtyper, S. 33f.

187. St. Kunze, Sinfonie 18. Jahrhundert, S. 281.

3. Analyse ausgewählter Sinfonien in Zusammenhang mit den für Roman wichtigen Satzformen

3.1: Die Französische Ouvertüre

3.1.1 Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9

Nach Heinrich Christoph Koch ist die Ouvertüre „*wie schon ihr Name zu erkennen gibt französischen Ursprungs, und hat besonders von Lulli eine bestimmte Form erhalten. Sie unterscheidet sich von andern Tonstücken durch eine förmliche Fuge, der aber jederzeit ein kurzer Satz von sehr ernsthaftem und pathetischem Charakter vorher gehet, [...]. Dieser „wird im Viervierteltakt gesetzt, und enthält viele punctirte Noten, und Nachahmungen in melodischen Figuren [...]“*. Er „*schließt jederzeit mit einer Cadenz in der Quinte, nach welcher die Fuge unmittelbar wieder in der Haupttonart anfängt. Wenn sie nicht zur Vorbereitung eines besonderen Singstücks, sondern als Eröffnungsstück der Kammermusik oder des Concerts gesetzt wird, folgt der Fuge noch ein Allegro, oder eine, zuweilen auch mehrere charakteristische Tanzmelodien .[...]*“¹⁸⁸

Diese „*charakteristischen Tanzmelodien*“ sind im Verlauf einer Französischen Ouvertüre häufig ein langsamer Satz - eine Sarabande - und als Abschluss ein schneller Tanzsatz - häufig eine Gigue.

Auch wenn die Tempofolge der vier Sätze der Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, und die Punktierungen im ersten Satz auch auf die Form einer Kirchen-sonate deuten könnten, legt doch das auskomponierte Ritardando der letzten drei Takte des zweiten Satzes mit dem Rückgriff auf Bausteine des ersten Satzes die Form der Ouvertüre fest.

Notenbeispiel 130: Sinfonia G-Dur (MABRO), BeRI 9, Abschluss 2. Satz

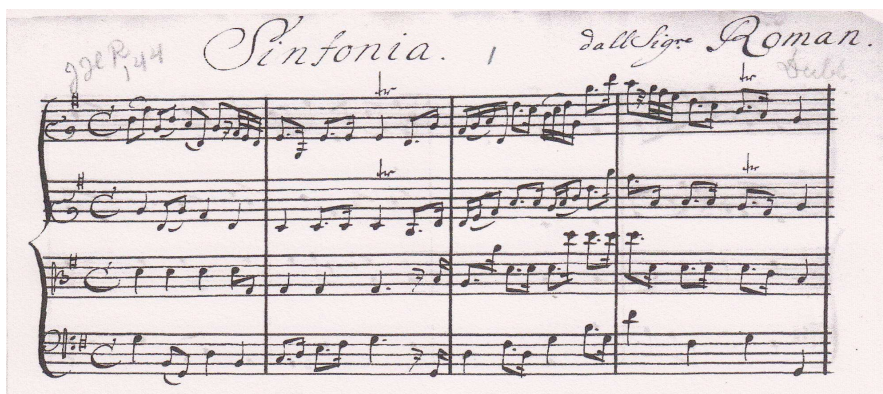


188. H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung, S 293 f.

Der Beginn des ersten Satzes, in Vorder - und Nachsatz von je zwei Takten gegliedert, beschreibt den für die Kompositionen Romans typischen harmonischen Bogen im Verlauf der Anfangstakte. Führt der Weg zuerst über die Subdominante zur ersten Stufe zurück, verbindet der Verlauf der Takte 3 und 4 direkt die Dominante mit der Tonika. Nach dem in Achtelnoten aufgefächerten Dreiklang der Tonika führt eine kleingliedrig geschriebene Tonleiterstrecke zur Subdominante. Über dem punktiert in Gegenbewegung zur ersten Violine aufsteigenden Bass wird die Terz der Subdominante zum Sextvorhalt, der sich zur Quinte der Tonika auflöst.

Über einen Oktavsprung aufwärts gelangt der Satz nach einer Reihe dreitönig aufsteigender, mit der Terz von Dominante und Tonika beginnender Tonleiterstrecken zu einer punktiert abwärts verlaufenden Tonleiter, die mit dem Grundton der Tonika abschließt.

Nb.131: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 1. Satz, Takt 1-4



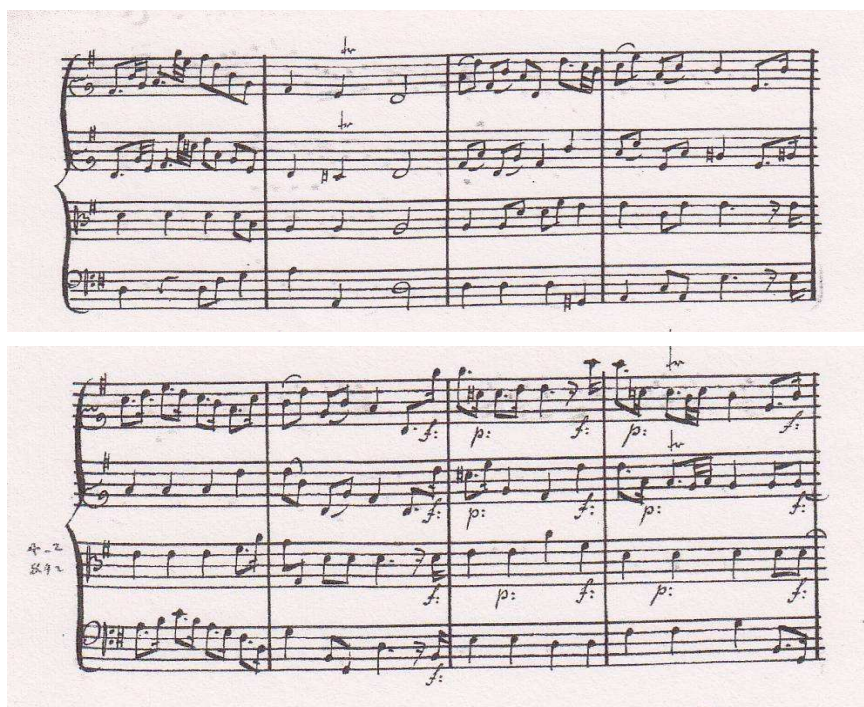
Ausgehend von der Mollparallele (T.5), gelangt der harmonische Weg über die Dominante in Takt 6 zur Doppeldominante in Takt 8. Melodisch geschieht dies durch eine Folge von kleinen Melodiebögen, die, taktweise geschrieben, insgesamt über eine Terz absteigen. In Gegenbewegung zum Verlauf der kleingliedrig geschriebenen Bausteine dieser Bögen führt der Bass in Viertelnoten, am Schluss über den Leitton zu dieser Stufe.

Mit dem Auftakt einer Sechzehntelnote beginnt in Takt 8 in den Violinen eine abwärts geschriebene Tonleiterstrecke, deren ursprünglicher Verlauf durch die obere Wechselnote verzögert wird. Die Punktierung wird dabei auf die zweite Note des Achtelpaares verlegt, aber durch eine entsprechende Pause ersetzt.

Dieser Rhythmus - die Punktierung wird hier aber ausgeschrieben - wird in Takt 10 von der Viola in Spiegelung der Bewegungsrichtung zu Takt 9 übernommen. In Verbindung mit den ebenfalls aufwärts geschriebenen Synkopen der zweiten Violine entsteht eine Folge von Vorhaltsakkorden und ihren Auflösungen. Über den in Takt 11 folgenden parallel geführten Achtelketten von Bass und zweiter Violine führt eine punktiert geschriebene Dreiklangsmelodie zur Kadenz, die in Takt 14 dominant angeschlossen wird.

Danach wird der erste Teil des Kopfmotivs - der abwärts aufgeächerte Dreiklang - dreimal wieder aufgenommen. Diese Reihung beginnt auf der Dominante. Über eine verminderte Quinte führt der Bass zur zweiten Aufnahme auf der Doppeldominante in Moll. Die Modulation zurück zum G-Dur der dritten Wiederaufnahme ist in einer parallel zwischen erster Violine und Bass punktiert abwärts verlaufenden Tonleiter geschrieben. Nach einer kurzen zweitaktigen Überleitung beenden die Bausteine der Takte 10-14, aber mit dem Abschluss zur Tonika hin, den Satz.

Nb.132: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 1. Satz, Takt 13-20



Der Ganzschluss ergibt, im Gegensatz zum Verlauf einer Französischen Ouvertüre, eine klare Trennung der beiden beginnenden Sätze der Sinfonia.

Die Analyse des zweiten Satzes zeigt, und zwar durch den Rückgriff auf charakteristische Bausteine des ersten Satzes, die in dessen Verlauf immer der Vorbereitung eines Abschlusses dienen, eine klare Verbindung der beiden Sätze.

Zwei Taktfolgen mit verschiedener Aufgabenstellung, die aber erst im Verlauf deutlich wird, bestimmen die Gestaltung. Die erste, klar auf 7 Takte begrenzt, führt von der Tonika im ersten Takt - über den in Viertelnoten geschriebenen Teiltönen im Bass verlaufen die Sechzehntel eines Tonleiterausschnittes über eine Quinte abwärts - über die Subdominante im 2. und 3. Takt zur Dominante. Die zweite Taktfolge beginnt auf dieser Stufe und führt über 15 Takte zum Mittelpunkt des Satzes.

Mit der den Verlauf abschließenden Dominante beginnt harmonisch die Wiederaufnahme der ersten Takte, die hier aber nicht begrenzt sind, sondern entsprechend der ursprünglichen Schreibweise der zweiten Taktgruppe über insgesamt 13 Takte zum Beginn des folgenden Satzteiles - wieder auf der Tonika - führen.

Während vor dem Beginn des Themas auf der Dominante in Takt 23 ein deutlicher Ruhepunkt in Form eines über einen Takt gehaltenen Akkordes durch kleingliedrige Bausteine des ersten Satzes vorbereitet wird, erfolgt vor dem Wiedereintritt des Kopftemas in Takt 32 eine Modulation in Form einer Achtelkette, im Unisono der Unterstimmen, von der Oberterz h-Moll zum Grundakkord G-Dur.

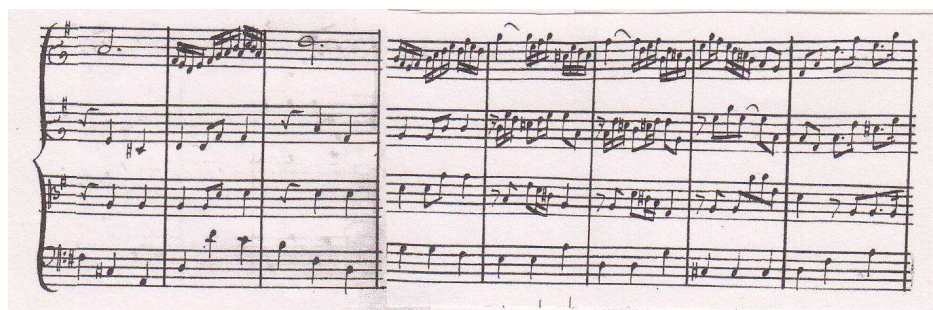
Auch dieser Einsatz des Kopfmotivs der ersten Takte ist nicht begrenzt. Er führt zwar in Takt 36 zur Dominante, wird chromatisch dann aber zuerst nach E-Dur (T.43) und in den nachfolgenden drei Takten zur Tonika zurückgeführt (T.46).

Nach zehn Takten scheinen die kleingliedrig geschriebenen Tonleiterstrecken den Abschluss des Satzes auf der Tonika vorzubereiten. Der Anschlussakkord wird aber über eine synkopiert geschriebene weitere Kadenz noch einmal zur Dominante und zu einer weiteren Wiederaufnahme des zweiten Satzmotivs geführt (T.60). Im Gegensatz zum sonstigen Satzverlauf gelangt hier diese Taktfolge durch die Bausteine der in kleinen Notenwerten geschriebenen Tonleiterstrecken zum Abschlussakkord.

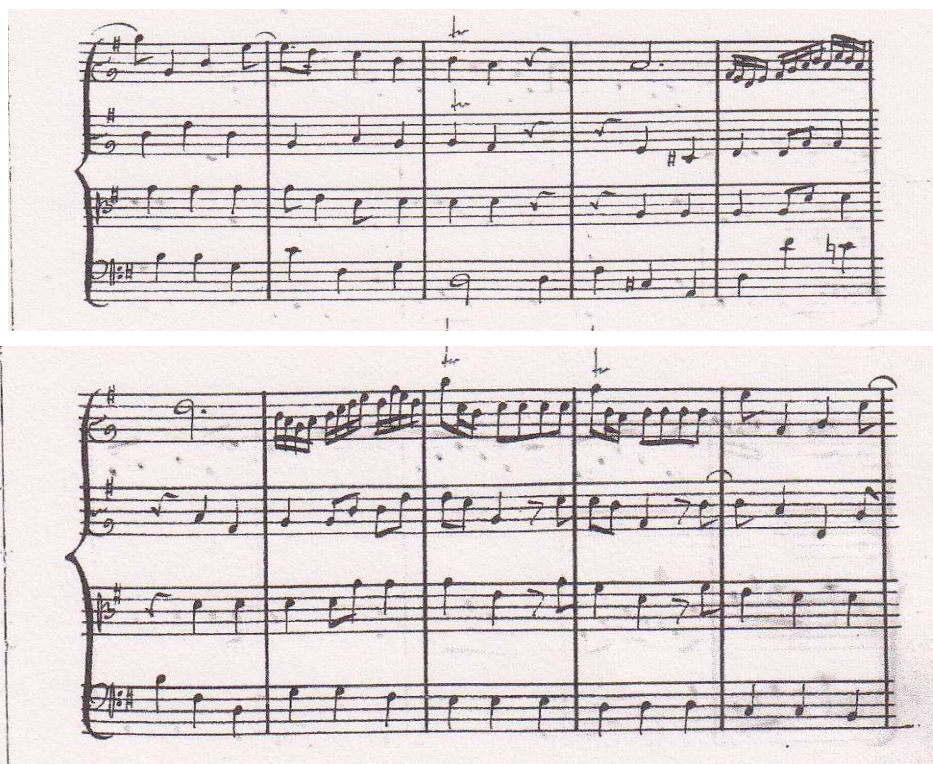
Nb.133: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 2. Satz Takt 1-7



Nb.134: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, 2. Satz, Takt 8-15



Nb.135: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, Abschluss 2. Satz





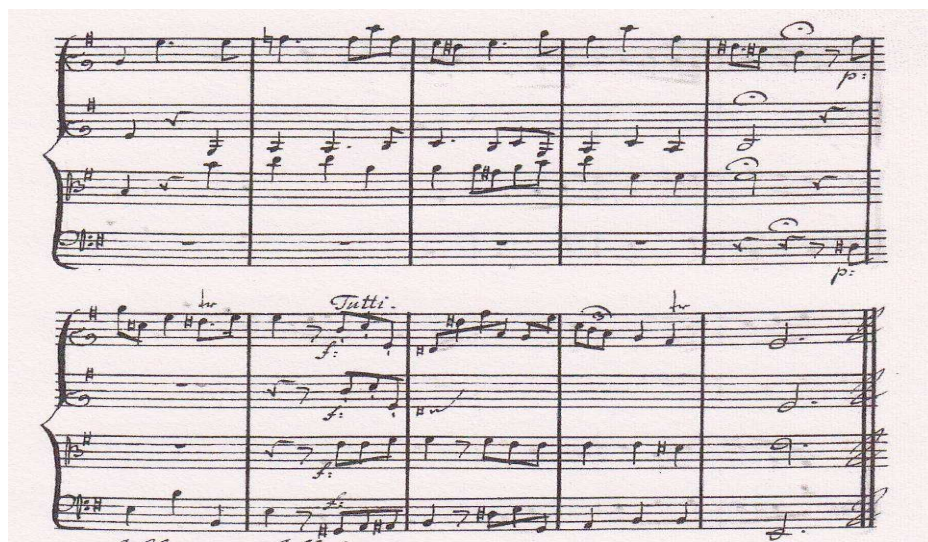
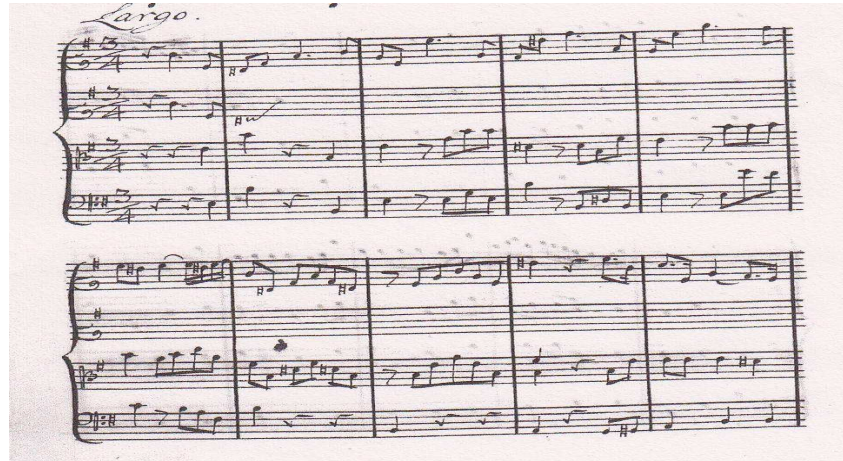
Der dritte Satz der Sinfonia weist durch die ständige Betonung der zweiten Zählzeit durch einen gedehnten Notenwert und durch das langsame Tempo auf eine Sarabande als formales Vorbild hin. Diese, den ganzen Satz charakterisierende Betonung, wird durch den Beginn des Satzes auf dem schwachen Taktteil zusätzlich hervorgehoben.

Der harmonische Ablauf der ersten Takte des in der Mollparallele geschriebenen Satzes wird durch den ständigen Wechsel - von Takt zu Takt - der beiden Hauptstufen bestimmt, bevor dann die weiter über vier Takte bestimmende Dominante in Takt 11 zur Tonika führt. Diese Stufenfolge bestimmt auch den Ablauf der Melodie, die anfänglich aus den Tönen der aufgefächerten Dreiklänge besteht, bevor die punktierte Viertelnote mit den angefügten Achteln sich durch die Art und Weise der Notierung der Begleitstimmen in eine durchgehende Achtelkette verwandelt

Auch wenn die erste Violine ab Takt 8 wieder zum ursprünglichen Motivkopf zurückkehrt, ergibt der rhythmisch verschobene Beginn in den unisono geführten Begleitstimmen, weiterhin dieses Notenbild.

Anfänglich motivisch bedingt wird ab Takt 33 eine Reihe von Vorhaltsakkorden und ihre Auflösung taktweise von kleinen Tonleiterstrecken getragen. Im weiteren Verlauf verwandeln diese sich wieder in eine durchgehende Achtelkette. Nach der Beruhigung des Satzes durch die Rückkehr zur ursprünglichen Rhythmusfolge beginnt eine Zusammenfassung aller Stimmen in den drei Achtelnoten die abschließende Kadenz.

Nb.136: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 9, Beginn und Abschluss 3. Satz



Der Schlusssatz, eigentlich eine Gigue ist, wegen der Gestaltung des zweiten Satzteiles nach dem durch eine Fermate betonten Ruhepunkt, im Kapitel „Besonderheiten in den Partituren (S.120) angesprochen und analysiert worden.

3.1.2 Sinfonie F-Dur (MAB:RO), BeRI 10

Die Sinfonia, (MAB:RO), BeRI 10, hätte eigentlich - ausgehend von der Zahl der Sätze - keinen Platz in der Abfolge der Werke dieses Kapitels, weil diese anscheinend nur indirekt dem Willen Romans entsprach. Die Veränderungen in der angedachten musikalischen Form sind aber deutlich genug um, nicht nur wegen der durch Bengtsson (BeRI 10) getroffenen Platzierung, diese Sinfonia hier einzuordnen.

Roman schreibt in einem Minneblad (Erinnerungsblatt) der Königlichen Akademie der Wissenschaften des Jahres 1747, dass die Komposition angeregt wurde durch *„das sanfteste Vergnügen, das ich wie alle anderen gläubigen, schwedischen Untertanen bei der kostbaren und gesegneten Ankunft des Schwedischen Thronfolgers Prinz Gustav empfand. [...] Ich konnte nicht anders als diesem Glück in einer Komposition der Freude Ausdruck zu verleihen.“*¹⁸⁹

Anscheinend plante Roman eine fünfsätzige Suite zu diesem Anlass. Neben der dreisätzigen Sinfonia existieren Skizzen zu zwei weiteren Sätzen, die auf einem Blatt des Autographen als *Prints Gustavs Musique* (MAB:RO), BeRI 10^{1/2} bezeichnet sind, aber nicht weiter ausgearbeitet wurden. Die Verbindung der Sinfonia mit diesen Satzfragmenten wird durch den Eintrag auf dem Autograph von BeRI 10 deutlich: *Mellanstämmorne till Printz Gustafs Musique.*¹⁹⁰

Die drei ausgearbeiteten Sätze belegen, dass Roman den Plan für eine fünfsätzige Orchestersuite zugunsten einer dreisätzigen Sinfonia aufgegeben hat. Es ist anzunehmen, dass dabei die Rivalität zwischen Hofkapelle und dem Privatensemble unter der Leitung von Henrik Philip Johnsen eine wichtige Rolle gespielt hat. Es ist nicht zu belegen, wer von den beiden Komponisten, Roman oder Johnsen, die Festmusik hätte schreiben sollen. Der ursprüngliche Plan der Fünfsätzigkeit wurde auf jeden Fall abgeändert. Die Quellenlage dieser Sinfonia ist im Vergleich zu den anderen Werken zwar am umfangreichsten, aber gleichzeitig auch am ungenauesten.

189. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 19.

190. I. Bengtsson, *Roman, Instrumentalmusik*, Uppsala 1955.

Die Besetzung umfasst einen vollständigen Streichersatz und dann, je nach Quelle, zwei Hörner ohne zusätzliche Typenbezeichnung, beziehungsweise zwei Oboen und Hörner da caccia in F.

Die Angabe der Oboenstimmen in Klammern legt die Vermutung nahe, dass diese Stimmen nachträglich hinzugefügt wurden. Das Unisono der beiden Violinen ergibt mit dem *tacet* der Bläserstimmen im mittleren Satz, einem Allegretto, eine dreistimmige Anlage.

Das einleitende *Con Spirito* ist zwar durch die Merkmale einer beginnenden Französischen Ouvertüre charakterisiert. Die Punktierungen, die verbindenden kleingliedrigen Tonleiterstrecken, die häufigen, verzierenden Trillerfiguren, können aber nicht die wesentlichen Unterschiede zur ursprünglichen Satzform verbergen.

So wird der erste Satz auf der Tonika, mit einem Ganzschluss beendet. Er hat dadurch keine unmittelbare Verbindung zum zweiten Satz, der außerdem nicht als Fuge, auch nicht zumindest mit fugiert gestalteten Anfangstakten beginnt.

Nb.137: Sinfonia F-Dur (MAB:RO), BeRI 10, Abschluss 1. Satz.

The image displays two pages of handwritten musical notation for the first movement of Sinfonia F-Dur. The top page shows measures 10 through 63, with a double bar line at the end. The bottom page shows measures 10 through 63, with a double bar line at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pia.*, *p.*, *pianiss.*, *fort.*, and *And.*. The score is written on five staves, with the first two staves in treble clef and the last three in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Trotzdem ergibt sich eine, wenn auch ungewöhnliche Verbindung zwischen diesen Sätzen, die sich aber vollkommen von der formalen Vorgabe einer Ouvertüre unterscheidet.

Ein punktiert, energisch über eine Oktave aufstrebendes Dreiklangsmotiv beginnt den Satz. Der Oktavton des aufgefächerten Dreiklangs wird in einen Quartvorhalt zur Dominante umgedacht und dann auch zu dieser Stufe aufgelöst. Mit dem gleichen Motiv, nun auf der Dominante beginnend, führt der Weg über die zum Quartvorhalt zur Tonika umgedachte Septime zum Grundakkord zurück. Der Harmoniewechsel erfolgt im Bass nach einer Viertelpause, beginnend mit der Terz des jeweiligen Akkordes.

Nb.138: Sinfonia F-Dur (MAB:RO), BeRI 10, Beginn 1. Satz



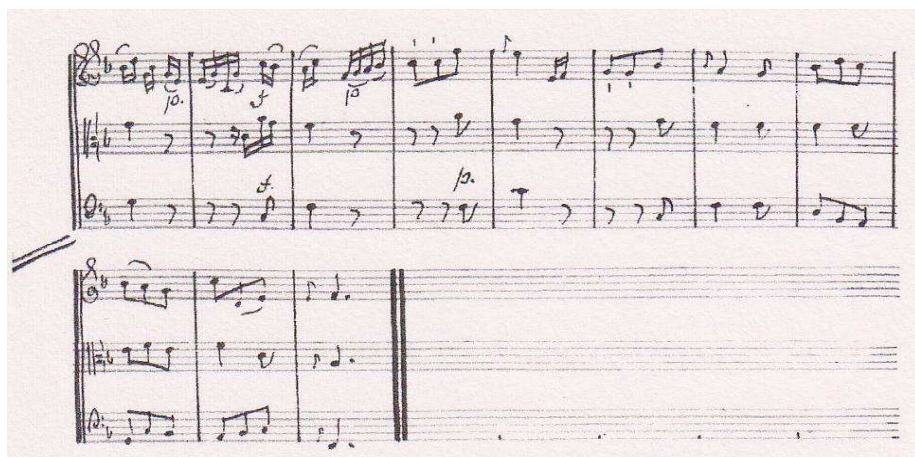
Der zweite Satz besteht aus zwei Teilen von je sechzehn Takten, wobei der Beginn der zweiten Taktfolge durch viertaktige Modulationen aufgeteilt wird, die einmal von der Tonika in Takt 16 zur Oberterz a-Moll in Takt 21 - in dieser Tonart wird das Kopfmotiv wieder aufgenommen - und ab Takt 28 bis Takt 32 wieder zur Tonika in Takt 33 zurückführen.

Der Abschluss des Satzes beginnt mit einem leicht abgewandelten Zitat des Kopfmotivs. Die Gruppe der Sechzehntelnoten wird erweitert, beginnt mit dem Grundton der Tonika und führt über die Quinte zur Oktave des Dreiklangs. Der weitere Verlauf des Satzeschlusses entspricht den ersten Acht Takten des Satzbeginns.

Nb.139: Sinfonie F-Dur (MAB:RO), BeRI 10, Beginn 2. Satz.



Nb.140: Sinfonie F-Dur (MAB:RO), BeRI 10, Überleitungen zu den Wiederaufnahmen des Kopfmotivs.



Der abschließende Satz dieser Sinfonia wurde wegen seiner besonderen Merkmale der Partitur auf den Seiten 132f analysiert.

3.1.3 Sinfonie G-Dur (MAB:RO) BeRI 15, „Fågelvik, 2. Aug. 1746“

Die Sinfonie BeRI 15 ist eine der wenigen Sinfonien Romans, die von der Entstehungszeit her genau einzuordnen sind. Eine der Quellen trägt in der rechten oberen Ecke das Datum 2. August 1746 und die Ortsangabe Fågelvik, die Ortsangabe des Herrschaftssitzes des Reichsrates Graf Adam Horn, auf dem sich Roman 1746 für einige Zeit aufhielt. Allerdings ist nicht nachzuweisen, ob die Sinfonie in einem Konzert auf dem Gut erklingen ist, oder ob Roman sie nur für eine Aufführung auf dem Gut geplant hat.

So genau das Werk auch zeitlich eingeordnet werden kann, so unsicher ist die Quellenlage. Die mit dem genannten Entstehungsdatum versehene Partitur enthält nur die Stimmen der ersten Violine und der Bassgruppe (MAB:RO no 9a). Die Zeilen der Mittelstimmen sind bis auf die Taktstriche leer. Die dann ausgearbeiteten Stimmen stammen aus einer Abschrift, welche von Per Brant, einem Schüler Romans und seinem Nachfolger als Hofkapellmeister, angefertigt wurden (Alströmer-samling). In dieser Partitur sind auch Hornstimmen angegeben. Es besteht die Möglichkeit, dass Roman sie Brant diktiert hat.

Dafür gibt es zwei Begründungen: Als erstes wäre die Tatsache zu nennen, dass der neue Thronfolger sein eigenes Orchester nach Stockholm mitgebracht hat, dessen Besetzungsliste neben den Streichern auch Bläser enthielt. Mit dieser Ergänzung und Erweiterung des möglichen Klangbildes musste Roman sich auseinandersetzen. Die einfache Aufgabenstellung für die Instrumente - reine Harmonieverstärkung - wäre ein Beleg dafür.

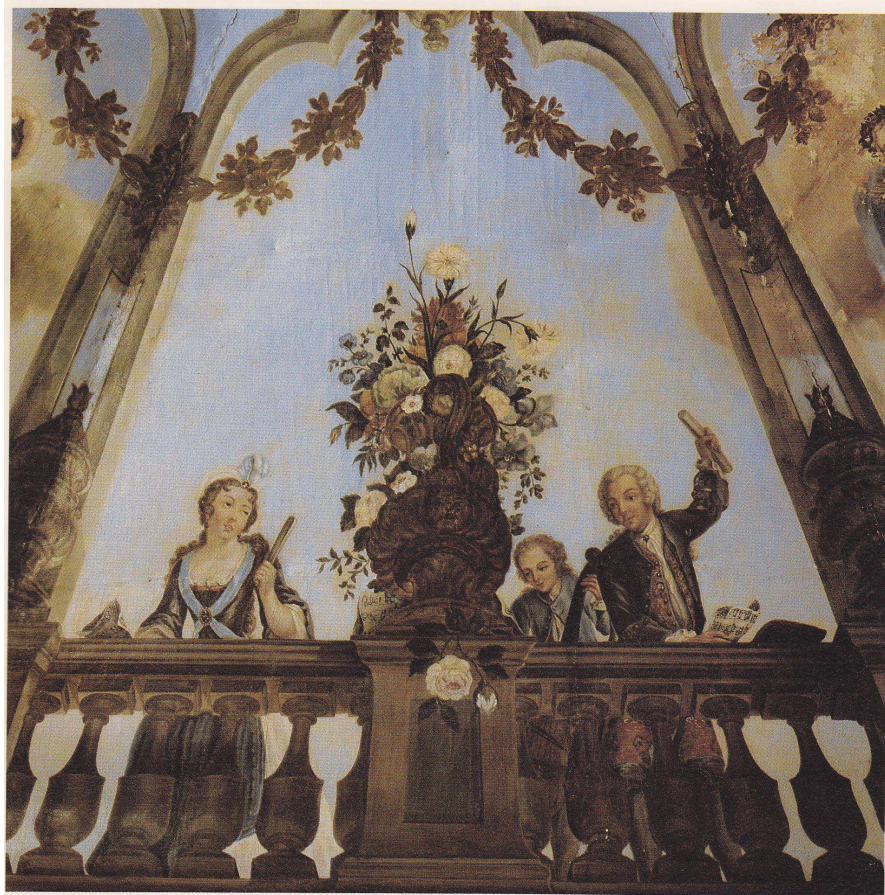
Der zweite Grund ist ein rein äußerlicher. Im sogenannten Lusthaus auf Gut Fågelvik existieren Wandmalereien, die neben Streichern und Flötisten auch Hornisten zeigen. Nach der Beschreibung könnte der mit einer Notenrolle dirigierende Herr auf dem ersten Bild Graf Horn, der Besitzer des Gutes, sein. Die Frau auf der linken Seite des Bildes könnte seine Frau, der Cellist zwischen beiden der Sohn sein. Es ist aber anzunehmen, dass nicht nur die Fresken, sondern ganz allgemein das musikalische Leben auf dem Gut des Grafen einen tiefen Eindruck auf Roman gemacht hat.

In einer gedruckten Ausgabe kommen zu den Horn- auch Oboenstimmen, diese Kombination allerdings nur für die Ecksätze.

Die als zusätzliche Klangfarbe für den Mittelsatz geforderte Querflöte entspricht zwar der Instrumentierung entsprechender Sätze anderer Sinfonien Romans, stammt aber wahrscheinlich vom Herausgeber der Drucklegung. Insgesamt ist festzustellen, dass gerade an dieser Sinfonia viele Versuche unternommen wurden, das Klangbild dieser Sinfonia *moderner* zu gestalten. Für Bertil van Boer ist die Sinfonia eines der ersten Beispiele dafür, dass Roman von den Kompositionen, die mit dem Orchester aus Berlin nach Stockholm gebracht wurden, beeinflusst worden sei könnte.

„[...] the *Symphony in G major* was probably the first of a series of works a 4 that may have been intended to imitate the Continental sets, and indeed, Roman may even have entertained the thought of publishing them in Sweden or elsewhere. Given the progressive similarities in terms of style, orchestration, and form, it would seem that a series of five more four-part symphonies in three movements were written within a period of between six to eight months following the Fågelvik work. These works (B-flat major BeRI 11, D major BeRI 23,¹⁹¹ A major BeRI 26, D minor BeRI 27 and B-flat major BeRI 28) all contain various gallant trademarks.”¹⁹²

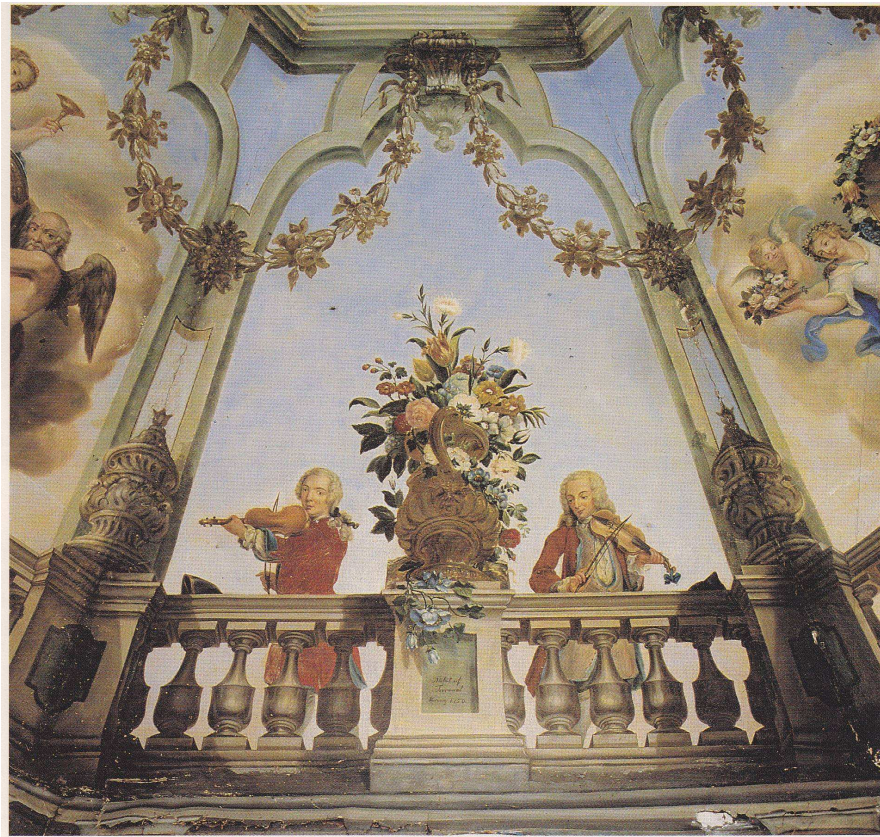
Abbildung 5-8: Wandbilder auf Schloss Fågelvik: Fotos: Owe Rosen (Svenska RIDIM-kommitten)



191. B. v. Boer, *Stylistik chronology*, S. 498. Nach einem Vergleich der BeRI Nr. mit der Tabelle, müsste es aber BeRI 24 sein.

192. Ebd., S. 491f.





Der erste Satz entspricht, auch wenn die verwendeten Punktierungen und kleingliedrigen Verbindungslinien großer Intervalle an den Formtypus einer Französischen Ouvertüre erinnern, eher dem ersten Satz einer neapolitanischen Sinfonia. Die Wiederaufnahme des Kopfmotivs an drei Stellen (T.1 - T.17 - T.25) ergibt eine dreiteilige Form, deren Abschnitte (16-8-17 Takte) eigentlich als Thema mit zwei durch verschiedene Tonstufen begründete Veränderungen zu bezeichnen sind.

Mit dem Grundton als Auftakt beginnt in der ersten Violine der über eine Oktave aufwärts aufgefächerte Dreiklang der Tonika. Den kleinen trillerverzierten Tonleiterausschnitt abwärts zur Dominante begleitet die zweite Violine in Sexten. Dabei wird in den anderen Stimmen der Rhythmus des punktiert beginnenden Kopfmotivs der ersten Violine imitiert. Der Stufenwechsel wird vom Bass durch einen abwärts führenden, ebenfalls aufgebrochenen Dreiklang vorbereitet. Auf die gleiche Art und Weise führt der harmonische Weg im zweiten Takt zur Tonika zurück.

Der Nachsatz des Motivs beginnt mit dem Auftakt einer Sexte. Danach führt die erste Violine in Sekund-, in der zweiten Takthälfte in Terzschritten aufwärts.

Die folgende kleine Tonleiterstrecke zur Dominante abwärts - sie ist eigentlich in Viertelnoten geschrieben - wird durch Punktierungen und zusätzliche Intervallsprünge rhythmisch und melodisch abgewandelt.

Nb.141: Sinfonia G-DUR (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 1. Satz



Ab Takt 5 erfährt der Satz eine wesentliche Zweiteilung, die Melodie und Rhythmus durch die Kombination gleicher Bausteine in immer gleichbleibender Art und Weise verbindet.

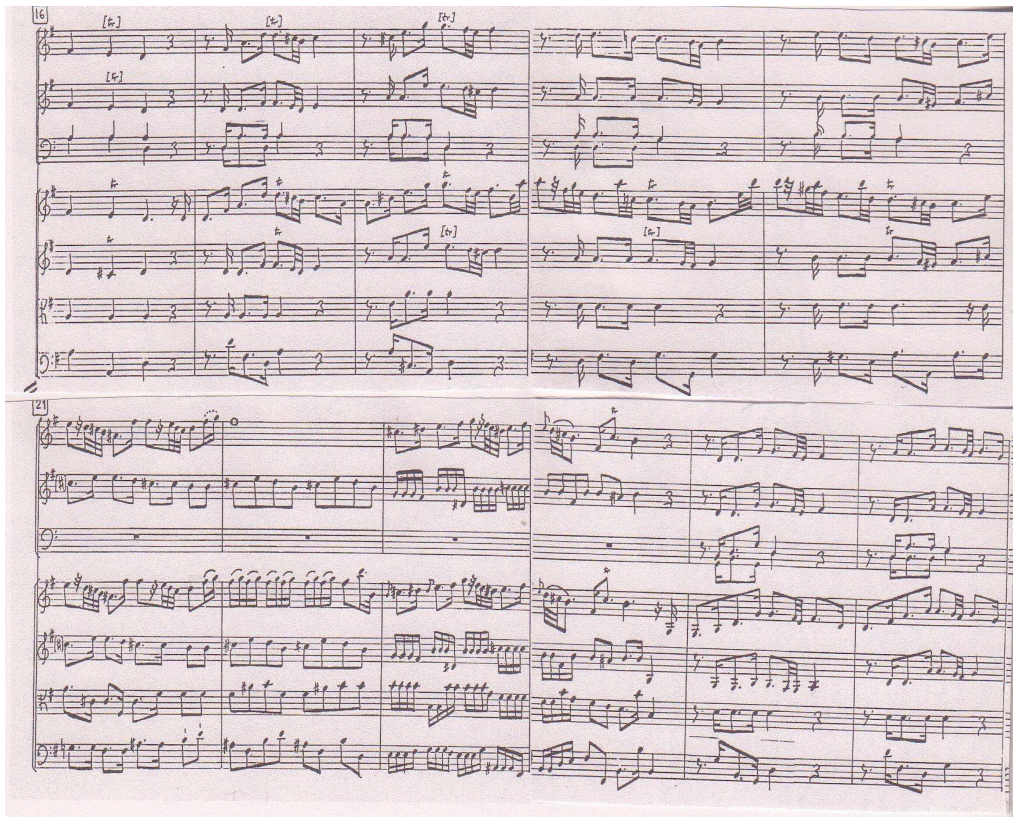
Über dem punktierten Rhythmus der Begleitstimmen wird in der ersten Violine die zweite Hälfte des ersten Taktes mehrmals aneinander gefügt. Dabei wird die Stimmführung, durch die ständige Abwechslung von Punktierung und Verbindungslinien, in ihrer Wirkung zusätzlich gesteigert.

Ab Takt 9 verändern Sechzehntelketten und ein in einer Parallele von Bass und erster Violine aufsteigender Tonleiterausschnitt die Schreibweise des Satzes. Diese Veränderung wird von der Folge von Achtel- beziehungsweise Viertelnoten der Basslinie (T.9-13) unterstützt.

Die abschließenden Takte bis zur Wiederaufnahme des Kopfmotivs kehren dann zum ursprünglichen Duktus des Satzes zurück.

The image displays a handwritten musical score for measures 7-15 of the first movement of Sinfonia G-dur. The score is organized into three systems. The first system (measures 7-9) features a full orchestral texture with strings and woodwinds. The second system (measures 10-12) introduces the Oboe I and II parts. The third system (measures 13-15) continues the orchestral texture. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Auf der Dominante beginnt die Wiederaufnahme des Kopfmotivs. Dabei wird nach dem an sich unveränderten Beginn die Taktfolge wesentlich verkürzt. Dies geschieht, zum Beispiel, durch die komprimierende Umwandlung der Takte 22 und 23. Hier wird der Baustein der Sechzehntelnoten - ursprünglich nur in der Melodie der ersten Violine - akkordlich auf die Begleitinstrumente übertragen, die damit die Melodie der rhythmisch verändert aufsteigenden Tonleiter tragen. Außerdem vermeidet die Gleichzeitigkeit der Bausteine eine Wiederholung.



Mit der anfänglich genauen Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Tonika beginnt der dritte Teil des Satzes. Ab Takt 33 ist der Abschluss in Anlehnung an die entsprechenden Takte des ersten Teiles geschrieben. Die vier Takte zwischen den genannten Satzteilen haben die Takte 10f als Vorbild. Die hier geschriebene Leiter aus Terzschritten wird durch die punktiert geführten Akkorde von C-Dur, a-Moll, G-Dur, D-Dur und wieder G-Dur ergänzt.

Die Schreibweise der Akkorde wird zu in Sechzehntelnoten aufgefächerten Dreiklängen verändert und bildet so, getragen von den punktiert geschriebenen Unterstimmen den Übergang zu der, den Satz abschließenden Kadenz.

Der Wechsel innerhalb der Bläserbesetzung, der dem langsamen Mittelsatz eine den Charakter unterstreichende Klangfarbe geben soll, führt auch in dieser Sinfonia zum, vom Ursprung her allerdings fraglichen Einsatz der Querflöte. Zumindest beschreibt Bengtsson die Verwendung der Bläserstimmen mit der Bemerkung, dass der Nachweis, dass diese aus der Feder von Roman stammen würden, nicht zu führen wäre.

Ausgehend vom Notenbild des zweiten Satzes, ergibt sich eine zweiteilige Form, wobei der zweite Teil nicht wiederholt werden soll. Die elf Takte bis zum Doppelstrich beginnen auf der Mollvariante der Satztonart und führen zur Dominante. Den in der ersten Violine in Viertelnoten aufwärts aufgefächerten Tonikadreiklang begleitet die zweite Violine, mit der Terz beginnend. Die Unterstimmen ergänzen den Akkord. Der für Roman typische Satzbeginn Tonika - Dominante - Tonika verläuft in den folgenden drei Takten über eine bis zum Grundton der Tonika abwärts geführte Tonleiter. Der Verlauf dieser Leiter ist rhythmisch durch Punktierungen, den synkopierten Verlauf eines Bausteins, und kleingliedrige Notenwerte verändert. Melodisch erscheint er durch zusätzliche Intervalle verändert.

Nb.144: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 2. Satz

II. Largo (Larghetto)

Flauto trav.

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Nach dem Auftakt des in Achtelnoten abwärts aufgefächerten Dreiklangs der Tonika führt ein parallel zwischen Bass und erster Violine weiter abwärts geschriebener Leiterrausschnitt zum mehrmaligen Wechsel von Tonika und Dominante. Dabei werden die Teilnoten der Dreiklänge kleingliedrig zu Leiterrausschnitten verbunden und jeweils am Ende des Taktes in die zum nächsten Takt führenden V^7 -Akkorde umgewandelt. Ein doppelter Vorhalt - geschrieben in der Querflöte und der ersten Violine und darauf folgend, in der zweiten Violine - wird zum Abschluss des ersten Teiles zur Dominante aufgelöst.

Nb.145: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, 2. Satz, Takt 5-12.



Mit der Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Oberterz beginnt der zweite Satzteil. Die aufgefächerten Dreiklänge werden in der Folge auf jeweils einen Takt ausgedehnt. Sie bilden im Gegensatz zum ersten Teil die Begleitung zu den jeweils durch den Sprung einer Septime unterbrochenen Leiterauschnitten der Takte 16-19. Abgeschlossen wird der Weg zur Dominante in Takt 21 durch einen in Viertelnoten abwärts geschriebenen Tonleiterauschnitt.

Nb.146: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, 2. Satz, Takt 13-21

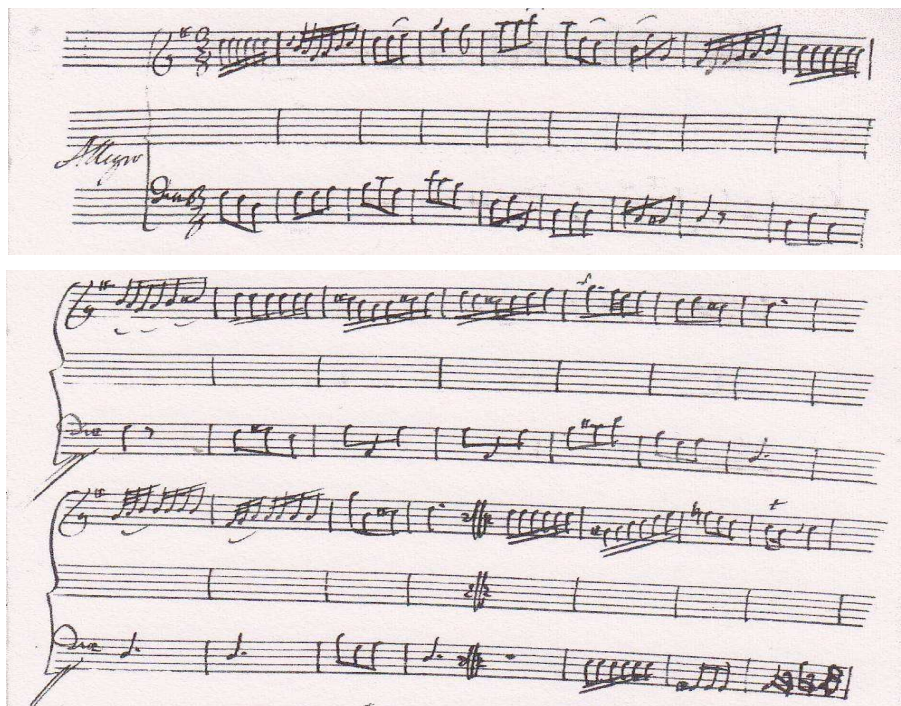
Wie in Takt 4 führt auch hier ein Auftakt von drei Achtelnoten zu einer veränderten Wiederholung der Takte 16-21. Deutlich erinnert die anschließende, abwärts führende Melodietreppe, die Leit- und Grundtöne von Tonika und Dominante verbindet, an die melodischen Bausteine des ersten Teiles (T.32). Die über einen Takt aufgefächerte Folge von Grundton und Quinte der Dominante wird in Takt 34 durch die den schwachen Taktteil betonende Subdominante unterbrochen. Danach führt eine kleingliedrig geschriebene Tonleiterstrecke zur abschließenden Kadenz.

Nb.147: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, 2. Satz Takt 32-36



Im letzten Satz, einem Allegro, wird der Streichersatz dreistimmig. Die beiden Violinen sind unisono miteinander verbunden. Die Viola bekommt dadurch einen selbständigen Stimmverlauf.

Nb. 148: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 3. Satz



Für die eventuelle Möglichkeit, in den Wiederholungen die Instrumentengruppen auszuwechseln, gibt es in der Literatur keine Hinweise. Das Notenbild einer der vorhandenen Abschriften der Partitur gibt eine Begründung für die Einordnung der Bläserstimmen - zumindest derjenigen der Oboen - als nicht von Roman stammend. Da sie colla parte mit den im Unisono geschriebenen Violinen gesetzt sind, wäre der Klang vollkommen unausgeglichen in Bezug auf den Melodiebereich komponiert.

Nb.149: Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15, Beginn 3. Satz

III. Allegro

Oboi

Corno I

Corno II

Violini

Viola

Basso

Wie in der Sinfonia C-Dur, BeRI 10 ergibt auch im letzten Satz der Sinfonia G-Dur, BeRI 15 die Figur des Kopfsthemas von vornherein Möglichkeiten für besondere Verbindungen und Überleitungen.

Durch die in Sechzehntelnoten geschriebene Wiederholung des d'' und seine Zuordnung zuerst als Quinte zur Tonika, dann als Grundton zur Dominante, ergibt sich der Wechsel der beiden Hauptstufen bis zum Beginn des 2. Taktes, der wieder mit der Tonika beginnt.

Diese Möglichkeit, einen Ton verschiedenen Akkorden und damit verschiedenen Stufen zuschreiben zu können, eröffnet weite harmonische Wege. Im letzten Satz der Sinfonia G-Dur führt der Abschluss des ersten Teiles mit dem Grundton der Dominante in der Melodie, das Umdenken dieses Tones zur Septime des V⁷-Akkord von A-Dur, in den Bereich der Tonart E-Dur. Dieser Weg und die motivische Gestaltung des abschließenden Satzes der Sinfonia G-Dur (MAB:RO), BeRI 15 wird auf S.127/128 analysiert und beschrieben.

Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27.

Ingmar Bengtsson nimmt die Sinfonia d-Moll in einer Zusammenstellung der Orchestermusik Romans im Rahmen eines Referates zwar auf, bezeichnet aber die „Echtheit“ der Komposition als „nicht sicher festgestellt.“¹⁹³ Er gibt aber keine Begründungen für diese Einordnung an. Grundlegend können, seiner Meinung nach - unter Einbeziehung aller subjektiven Möglichkeiten der Entscheidung -, sämtliche Werke Romans in Gruppen - von absolut echt, über dubios, bis nicht aus der Feder Romans stammend - eingeteilt werden. Diesen Einordnungen, die, bei aller Genauigkeit der Untersuchung, nicht als verbindlich bezeichnet werden, legt er folgende Kriterien zugrunde.

In die erste Gruppe gehören die Autographen Romans. Außerdem sind hier die Werke einzuordnen, die von Per Brant Roman zugeschrieben werden, und Kompositionen, die zumindest einen Satz enthalten, der auch in anderen Werken des Komponisten zu finden ist. Eine weitere Möglichkeit, die allerdings als nicht ganz zweifelsfrei bezeichnet werden kann, bilden Manuskripte von Kopisten, bei denen der Name Romans auf dem Titelblatt erscheint und deren Name bekannt ist.

Die Einordnung in die letzte Gruppe basiert sicherlich auch auf sehr subjektiven Bewertungen. Zu ihr gehören Werke, deren motivisches Material nur Ähnlichkeit mit anderen Werken Romans aufweisen, beziehungsweise die absolut als stilistisch nicht echt bezeichnet werden können.

Einige kompositorische Merkmale der Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27 rechtfertigen die berechtigten Zweifel an der Echtheit des Werkes. Die wichtigste davon ist die Tonartenfolge der drei Sätze. Der erste Satz hat d-Moll als harmonische Grundlage. Der zweite steht in Es-Dur - diese Tatsache versieht Bentsson mit einem Ausrufezeichen - der dritte Satz kehrt zum ursprünglichen d-Moll zurück.

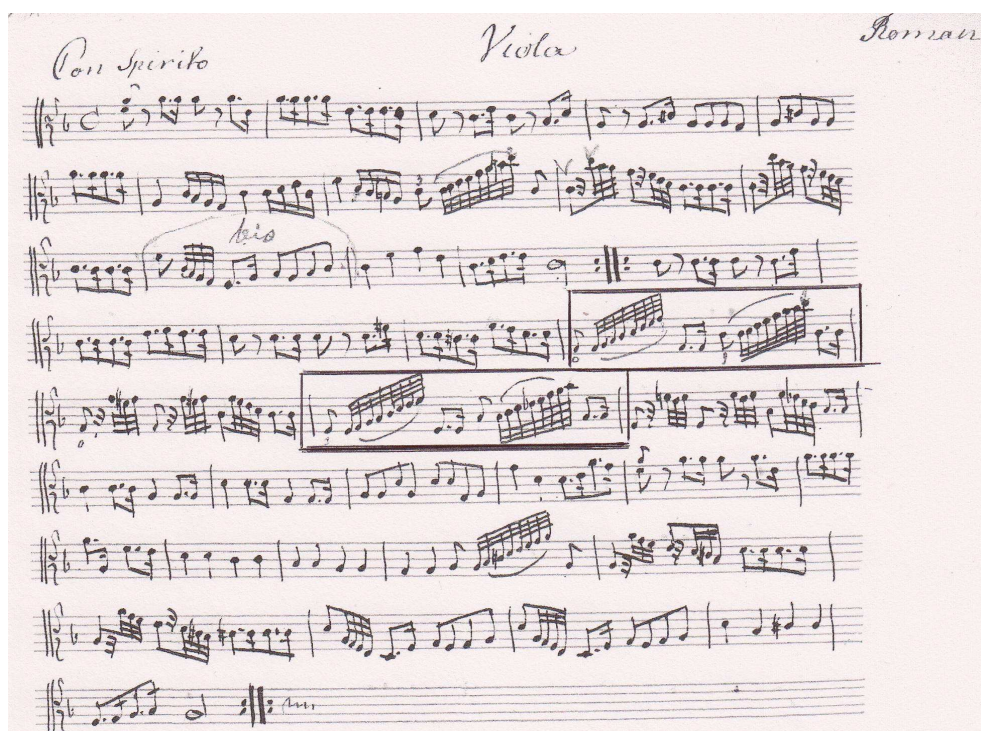
193. I. Bengtsson, *Instrumentale Gattungen.*, S. 106.

Der Ablauf des ersten Satzes wird durch Punktierungen, die zum Teil über mehrere Takte den rhythmischen Ablauf bestimmen und, in Verbindung damit, durch kleingliedrigen Tonleiterstrecken charakterisiert. Dabei scheinen Bewegungsrichtung und Notenfolge auf die verschiedenen Stimmgruppen verteilt zu sein.

Bis auf die Schlusstakte beider Satzteile sind sie in den Oberstimmen jeweils über eine Quinte abwärts geschrieben, während sie - dann unter den punktiert geschriebenen Melodiestimmen - in der Viola oder der Bassgruppe jeweils über eine Oktave aufsteigen.

Dabei ist aber festzustellen, dass die kleingliedrigen Notenfolgen im zweiten Teil des Satzes in der Viola über das Gefüge eines $\frac{4}{4}$ -Taktes hinausgehen.

Nb.150: Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27, Violastimme 1. Satz.

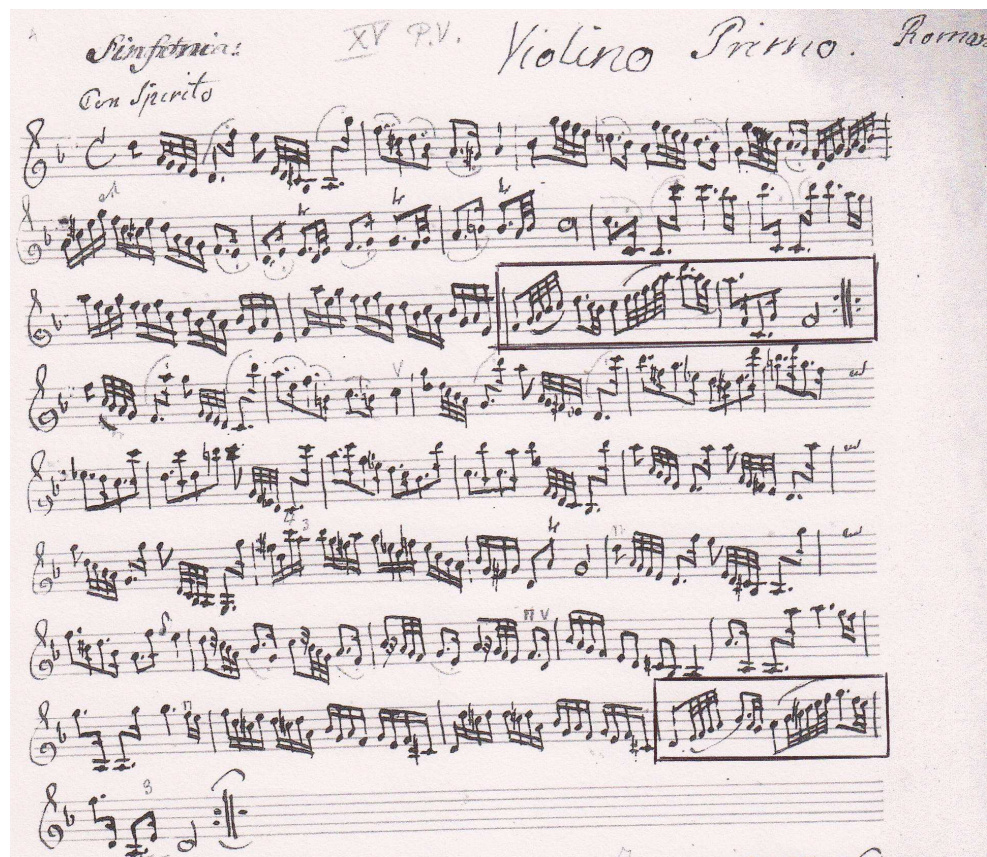


Die Möglichkeit eines Schreibfehlers ist, da die Notierung nur in diesen Takten und nur in einer Stimme vorkommt, eigentlich auszuschließen. Es ist wohl eher anzunehmen, dass es sich um einen Interpretationshinweis handelt, der in einer anderen Weise schriftlich nicht zu formulieren ist.

Die Tonleiterstrecken sollen anscheinend insgesamt langsamer begonnen werden, um dann immer schneller aufzurauschen.

Der Hinweis dafür ist in den Schlusstakten der einzelnen Satzteile in der ersten Violine zu finden. Hier wird der Ablauf zum Ende der kleinen Tonleiterstrecke durch die Verwendung noch kleinerer Notenwerte beschleunigt. Dies soll wohl bei den Tonfolgen in der Viola - ein weiteres Beispiel ist in Takt 28 zu finden - ebenfalls geschehen.

Nb.151: Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27, 1. Satz, 1. Violine.



Abgesehen von den Tonarten - die Tonartenfolge d-Moll - Es-Dur - d-Moll ist absolut ungewöhnlich und ist in dieser Abfolge in keinem anderen Werk des Komponisten zu finden - sind noch weitere Merkmale der Komposition, und hier besonders des zweiten Satzes als prägnante Unterschiede zum sonstigen Verlauf einer Sinfonia Romans festzustellen.

Zuerst fällt die durchlaufende Achtelbegleitung der beiden Unterstimmen auf, welche die weiten Intervallsprünge der Melodie trägt. Außergewöhnlich genau, wenn auch nicht ganz logisch dem Melodieverlauf folgend, sind die Angaben der Lautstärke in den Takten 4/5 und 15/16. Gänzlich überraschend sind die in Parallelen von Terzen geschriebenen Triolenketten in Takt 14, deren Verlauf durch Synkopierung wieder aufgefangen wird. Diese kompositorischen Merkmale geben deutlich einen Hinweis auf den sogenannten galanten Stil, dem dieser Satz wohl zugeordnet werden kann.

Nb.152: Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27, 2. Satz, Takt 1-7 und 11-18



Der letzte Satz der Sinfonia beginnt nach dem Auftakt zum Grundton mit einem Tonleitmotiv, das fast zögernd zuerst nur eine Terz aufwärts geht, zum Grundton zurückkehrt, um dann zuerst in Sechzehntelnoten, dann in Achteln über eine Oktave aufzusteigen. Die Terz des Grundakkordes im Bass führt, chromatisch zum Leitton verändert, in Takt 5 zur Subdominante.

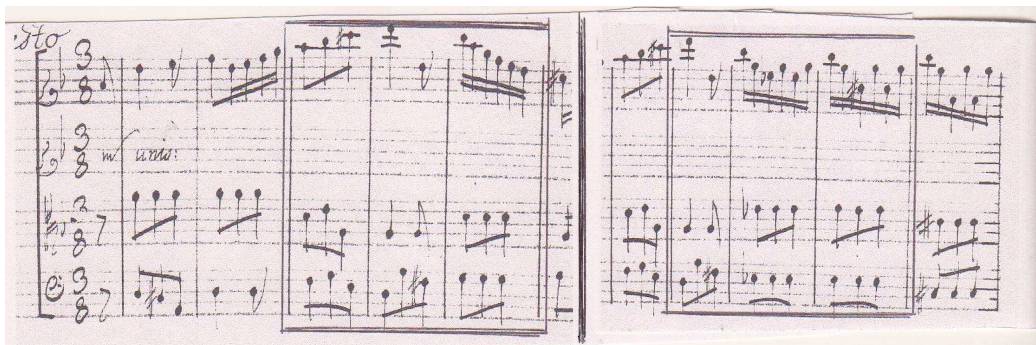
Mit der Terz dieses Akkordes beginnt in der Melodie eine abwärts zur Dominante geschriebene Tonleiterstrecke. Der darauf folgende aufgefächerte Dreiklang leitet zur den weiteren Verlauf des Satzes harmonisch bestimmenden Oberterztonart. Das Motiv des in Sechzehntelketten taktweise aufgefächerten Dreiklangles dieser Stufe in den Takten 9 bis 11 wird ab Takt 13 von den Unterstimmen übernommen und auf die Folge der Kadenzakkorde übertragen. Die dazu aufgebrochen in den Violinen geschriebenen Dreiklänge führen zu der über eine Oktave auf- und absteigenden Tonleiter, deren Verlauf jeweils zu Beginn der Takte durch den Grundton unterbrochen wird.

Nb.153: Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27, Beginn 3. Satz

Ab Takt 39 wird der erste Teil, verkürzt und mit Veränderungen, die harmonische Rückführung zur Grundtonart betreffend, wiederholt. Beim Vergleich dieser Taktfolgen fällt eine ungewöhnliche harmonische Stimmführung von Bass und Viola auf.

Die Takte 4 und 5 verbinden die Akkorde von Tonika und Subdominante, wobei die erhöhte Terz als Leitton fungiert. In den Takten 42 und 43 führt der Bass über eine übermäßige Sekunde abwärts zum Grundton von Es-Dur. Die Viola geht ebenfalls - über eine verminderte Quinte aufwärts - zum es, um dann weiter im Unisono mit dem Bass verbunden zu sein. Im folgenden Takt wird das Es-Dur in den V^7 -Akkord der Grundtonart umgeschrieben und der Satz nach der Auflösung zu d-Moll wieder mehrstimmig.

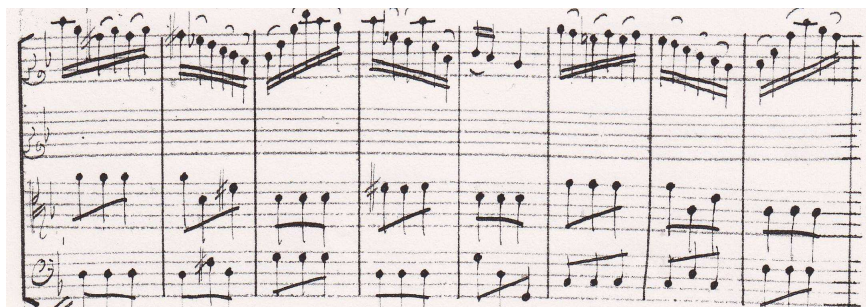
Nb.154: Sinfonia D-Moll (MAB:RO), BeRI 27, 3. Satz, Takt 1-5 und 41-45

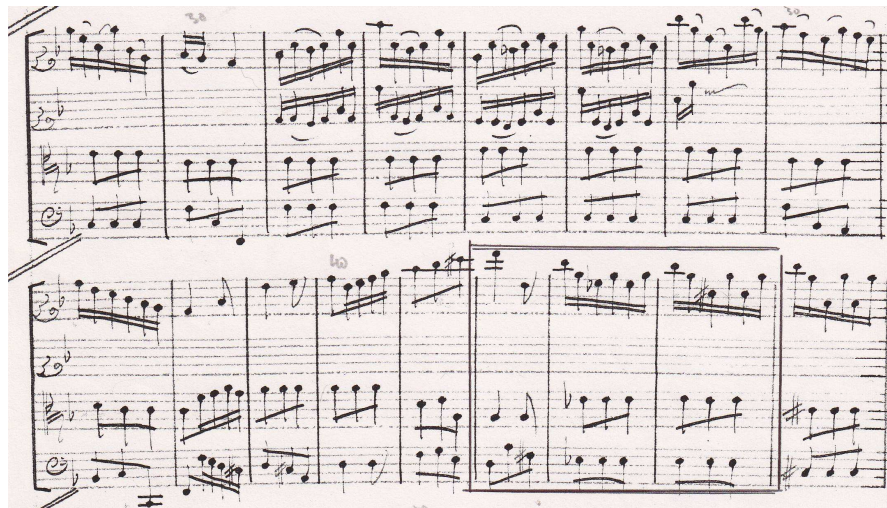


Die übermäßige Sekunde fis-es findet sich im zweiten Takt nach dem Doppelstrich als Teil einer über eine Oktave abwärts geschriebenen Leiter, deren Verlauf anfänglich durch Wechselnoten verändert erscheint. Diese Melodie besteht aber eigentlich aus den Teiltönen des Dreiklangs der Tonika in Dur beziehungsweise im zweiten Takt aus dem zu einem Dominant-Sept-Non-Akkord ergänzten Dreiklang, der dann zur Subdominante aufgelöst wird.

Diese Taktfolge wird einen Ton tiefer, in C-Dur beginnend und nach F-Dur führend, wiederholt. Mit dieser Stufe beginnt dann die Rückführung des Satzes zum Beginn des Kopfmotivs.

Nb.155: Sinfonia d-Moll (MAB:RO), BeRI 27, 3. Satz, Takt 21-45





Ähnlich ungewöhnlich, wie die Tonartenfolge der Sätze dieser Sinfonie, wie die Übergänge über den Doppelstrich in den Sätzen zwei und drei - der erste Teil des zweiten Satzes schließt mit der Dominante B-Dur, der zweite Satzteil beginnt mit C-Dur in Form eines Dominantseptimakkordes, der nach f-Moll weitergeführt wird - ist der Übergang im dritten Satz komponiert. Nach dem Abschluss auf dem Akkord der Oberterz führt der harmonische Weg zur Subdominante über den Grundakkord des Satzes in Form eines Dominantseptnonakkordes.

Abgesehen vom Abschluss des ersten Satzes, der deutlich die Kennzeichen einer Französischen Ouvertüre aufweist, mit einem Ganzschluss, der in den Orchesterwerken Romans eigentlich schon nichts Ungewöhnliches mehr ist, sind es die beschriebenen Merkmale, die sicherlich Bengtsson dazu bewogen haben, die Herkunft dieser Sinfonia als nicht sicher aus der Feder Romans stammend zu bezeichnen.

3.1.5 Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30

Bertil van Boer beschreibt die Sinfonie allgemein als eine musikalische Form, die um 1750 ihren festen Platz im Programm der öffentlichen Konzerte gefunden habe. Zu dieser Entwicklung hätte die Kombination von Streich- und Blasinstrumenten wesentlich beigetragen.

*„By 1750, the symphony had come into its own as a popular genre; moreover, the use of oboes and horns to supplement the strings had become standard practice for these works. Although there are no critical reviews, it can be suggested that, if the four-movement symphonies were written and performed for the public concerts in 1748, then they were successful enough to keep the Hovkapell in operation through the following spring. This might then have inspired Roman to make one attempt to update his works in this genre by finally bringing their form and orchestration up to the latest style.“*¹⁹⁴

Ausgehend von dieser Beschreibung der sich verändernden Balance der Stimmgruppen zueinander, ist der letzte Satz der Sinfonia in g-Moll mit der interessantesten. Beim Vergleich der Hornstimmen mit denen der anderen drei Sätze und auch ganz allgemein mit denen anderer Sinfonien des Komponisten fällt auf, dass die sonst rein die Harmonie stützende, vertikale Funktion der Hornstimmen im ersten Teil des Schlusssatzes, einer mehr horizontal ausgerichteten Stimmführung Platz macht, die weit mehr Melodiecharakter aufweist. Sie verbinden sich - in Teilen aus den Kernnoten der Melodiestimmen bestehend - direkt oder in Parallelführung mit diesen.

Der Satz ist, bis auf das Da Capo des ersten Satzteiles ohne Wiederholungen geschrieben. Dieser ist mit seinen 20 Takten fast doppelt so lang wie der zweite Teil mit 12 Takten und periodisch in einen Vorder- und Nachsatz von je acht Takten gegliedert.

Dabei führt der Vordersatz zur Dominante. Der Nachsatz, der die beginnenden vier Takte des Vordersatzes, mit Auftakt beginnend, leicht abgewandelt übernimmt, leitet zurück zur Tonika. Die durch Punktierungen in ihrem Verlauf rhythmisch veränderte, über eine Oktave aufwärts führende Tonleiter der Takte 5-7 und 13-16 wird auf eine Folge von drei Tönen, zum Grundton der Tonika führend, verkürzt.

194. B. v. Boer, *Stylistik Chronology*, S. 498.

Kleine Bögen von Sechzehntelnoten verbinden die jeweils zum Taktbeginn geschriebenen Noten mit denen auf dem dritten Taktteil. Eine viertaktige Schlussgruppe beendet mit einer Wiederaufnahme der letzten Takte des Nachsatzes die wahrscheinlich letzte Sinfonia des Komponisten.

Nb.156: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, Beginn 4. Satz



Der Mittelteil beginnt mit einem in seinem Verlauf rhythmisch und chromatisch abgewandelten Tonleiterausschnitt der Mollparallele e-Moll und führt zur Dominante in Moll in Takt 28.

Eine kleine modulierende Tonleiterstrecke im Bass bringt den Satz in Takt 29 wieder zur Tonika e-Moll zurück. Auf die gleiche Art und Weise führt die Bassgruppe, ausgehend von der Dominante der eigentlichen Satztonart, dann im Schlusstakt zur Tonika der darauf folgenden Wiederholung des ersten Satzteiles.

Die beginnenden Sätze der Sinfonia d-Moll tragen folgende Tempobezeichnungen: Con Spirito - Andante piano sempre und Vivace. Das Con Spirito ist sicherlich als Charakterbezeichnung, als Interpretationshinweis gedacht und nicht als Tempoangabe zu verstehen. Die Satzfolge, das Notenbild des ersten Satzes mit den für eine Ouvertüre typischen Kennzeichen haben anscheinend Pehr Frigel dazu veranlasst, die ursprüngliche Bezeichnung *Sinfonia* durch *Ouvertüre* zu ersetzen.¹⁹⁵

Dem Vorbild einer Ouvertüre widerspricht aber der Ganzschluss und die damit verbundene klare Trennung der beiden ersten Sätze. Das gleiche gilt insgesamt für die Tonartenfolge der Sätze, deren Wechsel von g-Moll über Es-Dur wieder zurück zu g-Moll, als absolut ungewöhnlich zu bezeichnen ist.

Das nicht von vornherein in die sonst verwendete Reihenfolge der Satztonarten passende G-Dur, der Charakter des letzten Satzes - die Sinfonia wird von einem ruhigen Menuett abgeschlossen - bieten Raum für Überlegungen, die aber nicht durch schriftliche Belege gestützt werden können.

195. Die analysierte Partitur stammt aus einer Sammlung Pehr Frigels. Vergleiche: St. Walin, Geschichte der Schwedischen Sinfonik, S. 265: „Auf der ersten Seite ist die ursprüngliche Bezeichnung ‚Sinfonia‘ durchgestrichen und stattdessen (in Frigels Handschrift?) geschrieben: ‚Ouverture‘“

Eine selbst verfasste Biographie und viele weitere Unterlagen zum Leben und Werk des Komponisten, die solche Hinweise bieten könnten, sind durch einen Brand vernichtet worden.

Die Einordnung der Tonart G-Dur könnte zum Beispiel als Übertragung des Dur-Schlusses eines in einer Molltonart geschriebenen Werkes - der Picardischen Terz - auf den ganzen letzten Satz bezeichnet werden.¹⁹⁶

Da nach dem Verlassen von Stockholm und des Konzertbetriebes dieser Stadt kein Orchesterwerk mehr entstanden ist - Roman schrieb danach nur noch Vokalwerke, unter anderem seine Messe -, macht dieser Satz, ausgehend vom Charakter und von der Tempobezeichnung Andante, den Anschein eines ruhigen Abschlusses. Aber auch für diese gedankliche Einordnung des Satzes gibt es keine Belege.

Wenn die Tonart des letzten Satzes, seine musikalische Form und die Formulierung der Hornstimmen als Kriterien für eine Zuordnung verwendet werden, könnte es sich bei diesem Satz um die - wahrscheinlich nicht durch Roman selbst gefertigte Ergänzung - einer ursprünglich dreisätzigen Sinfonia zur Viersätzigkeit handeln.

Der an den Beginn einer Französischen Ouvertüre erinnernde erste Satz wird von Ingmar Bengtsson als dreiteilig beschrieben.¹⁹⁷ Er macht zwar keine weiteren Angaben zu dieser Einteilung, aber die durch Kadenzen vorbereiteten Ruhepunkte lassen folgende Aufteilung erkennen:

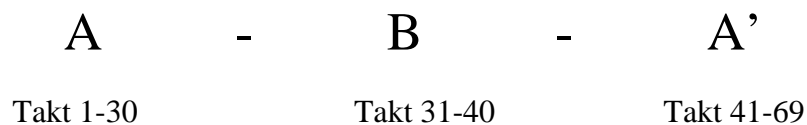
a. Takt 1-30: Der Abschluss des Satzbeginns, ein eigentlich über den ganzen Takt gehaltener Akkord, wird nur durch den zum Mittelteil führenden Auftakt verkürzt.

b. Takt 31.40: Ein Akkord der Oberterz B-Dur beendet den mittleren, knapp komponierten Abschnitt, der eher den Charakter einer verbindenden Überleitung zum darauf folgenden Schlussteil hat.

196. Die Picardische Terz: in: Riemann Musiklexikon, Hrsg.: Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1995, 3. Band, S. 302. Die Piccardische Terz ist eine von J.-J. Rousseau bezugte ironische Bezeichnung der Musiker seiner Zeit für die als veraltet empfundene große Terz in Schlussklängen von Stücken, die in einer Moll-Tonart stehen. Rousseau gibt die Begründung (nicht wissenschaftlich erwiesen), dass diese Schlusssterz „tierce de Picardie“ genannt wird, weil sich ihr Gebrauch in der Kirchenmusik länger als in der weltlichen Musik gehalten habe. Die große Zahl von Kirchen in der Picardie soll zu dieser Namensgebung geführt haben. Seitdem ab dem 16. Jahrhundert die Terz in den Schlussklang einbezogen wurde, ist die große Terz wegen ihres höheren Konsonanzgrades bevorzugt worden.

197. I. Bengtsson, Instrumentale Gattungen, S. 104.

c. Takt 4-.68: Die Wiederaufnahme des Kopfmotivs beginnt mit einem Auftakt der Oboen und der ersten Violine. Nach dem tacet des Mittelteiles ergänzen die Hörner ab Takt 42 wieder das Klangbild des Satzes. Eine genauere Analyse zeigt, dass es sich eigentlich um eine Variation der ersten dreißig Takte handelt. Dadurch ergibt sich folgendes Formbild:



Das mit einem Auftakt zum Grundton der Tonika beginnende Kopfmotiv verbindet im Unisono die Violinen und die ersten Oboe. Zweite Oboe und Viola imitieren den Beginn im Abstand eines halben Taktes und leiten so den jeweils durch einen Quartvorhalt verzögerten Wechsel zuerst zur Dominante, zwei Takte später zur Tonika ein.

Diese Unisonoführung ist nur jeweils im Verlauf der ersten vier Takte des Kopfmotivs zu finden. Wieder einen halben Takt später bestätigt die Bassgruppe auftaktig den durch die Melodie vorgegebenen Wechsel der Akkordstufen.

NB.158: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, Beginn 1. Satz



Über einer abwärts geschriebenen Tonleiter im Bass führt eine Fortspinnung des punktierten Rhythmus - in allen Instrumenten - zur Tonika in Takt 9.

Das Prinzip des aufgefächerten Akkordes zur Gestaltung der Melodie bleibt auch - in Gegenbewegung zwischen Melodie und Bassgruppe - bestehen. Dreitönige Leiterausschnitte in Sechzehntelnoten verbinden die in Viertelnoten abwärts geschriebenen Kernnoten der Septakkorde von Subdominante, Oberterz und Doppeldominante. Dagegen stehen die halben Noten der Basslinie, die in gleichbleibender Reihenfolge - Quinte, Septime, Grundton und Terz - die Akkorde aufgliedern.

Nb.159: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 1. Satz, Takt 9-15

The image shows a musical score for measures 9-15 of the first movement of Beethoven's Symphony No. 30 in G minor. The score is for Oboe, Horn (Do), Violin, Viola, and Violoncello/Cb. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The Oboe and Violin parts feature a rapid sixteenth-note scale-like passage. The Horns are silent. The Viola and Violoncello/Cb parts provide a harmonic foundation with half notes.

An der Formulierung dieses Teilabschlusses fällt auf, dass er zwar im Bass eine deutliche sich aus dem Verlauf der vorangehenden Takte sich ergebende Kadenzierung aufweist, dass die Melodiestimmen aber mit ihren Punktierungen über diesen Abschluss hinweg weiterführen. Im Gegensatz dazu stehen die jeweils letzten Takte der Teilabschnitte des Satzes. Von dem nach einer längeren Pause erfolgenden Einsatz der Hörner unterstützt (T. 29-30), erfolgt die Kadenz über jeweils drei Takte in halben Noten, über denen der punktierte Rhythmus der Melodieführung deutlich zurückgenommen wird.

In den Takten 21-30 ist neben der unterschiedlichen Gestaltung der Teilschlüsse auch die Schreibweise eines Orgelpunktes interessant (T.23-25), dessen sonst in einer Stimme gehaltener Basston in halben Noten in Bassgruppe und Hörner aufgeteilt wird. Dabei wechseln die Hornstimmen im Abstand eines halben Taktes; das erste Horn wird jeweils durch den Einsatz der Bassgruppe verstärkt.

Nb.160: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 1. Satz Takt 18-30.

Die Wiederaufnahme des punktierten Rhythmus in Verbindung mit der kleingliedrigen Tonleiterstrecke gestaltet den Verlauf des mittleren Satzteiles. In den Takten 31-40 verbindet die Sechzehntelkette nicht wie im ersten Satzteil die Teilnoten der aufgebrochenen Akkorde, sondern sie leitet jeweils die Auflösung der jeweiligen Septakkorde zur ersten Stufe der Akkordverbindungen ein. Die Folge beginnt in Takt 43 mit der Auflösung von D⁷ nach g-Moll.

Der chromatisch zu G-Dur veränderte Akkord führt weiter nach c-Moll. Über F-Dur wird in Takt 38 die Oberterz B-Dur erreicht, die durch eine zusätzliche Kadenz deutlich betont wird.

Nb.161: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 1. Satz, Takt 30-41



Der dritte Satzteil erweist sich durch die nach der unveränderten Wiederaufnahme der ersten acht Takte des Satzes ab Takt 41 folgenden - im Vergleich zum Satzbeginn in veränderter Reihenfolge geschriebenen weiteren Bausteine - eigentlich als variierte Wiederholung des ersten Satzteils.

Das *Andante piano sempre*, die Satzbezeichnung des zweiten Satzes, fällt wegen ihrer präzisen Formulierung auf, durch die sie sich von den sonst sehr allgemeinen Überschriften unterscheidet.

Die beiden Hörner haben *tacet*, die Oboen sind, der handschriftlichen Bezeichnung vor den Stimmen folgend, im Unisono mit der ersten Violine verbunden. Das Notenbild selbst ergibt aber ein Zusammengehen der Oboen mit der Viola. Dabei wird der Ambitus einer Barockoboe (c^1 - c^3) - die Notierung reicht bis zum *g* - deutlich überschritten.

Noch dazu werden die Oboenstimmen jeweils mit einem Zweiklang abgeschlossen. Die Buchstabenfolge der Satzbezeichnung ist nach rechts geneigt, die Buchstaben sind verbunden. Dieses Schriftbild bildet einen Gegensatz zu den senkrecht geschriebenen Instrumentennamen, deren einzelne Buchstaben getrennt voneinander notiert sind. Diese Tatsachen lassen vermuten, dass wohl zwei Kopisten diese Partitur bearbeitet haben. Da die Violinen unisono geschrieben sind, ergibt sich ein dreistimmiger Satz, mit einer für den Ablauf wichtigen Mittelstimme.

Nb.162: Sinfonia g-Moll (MAB:RO); BeRI 30, 2. SatzTakt 1-2 und 28-37



Mit einem kleinen viertönigen Tonleiterausschnitt beginnt das zweiteilig komponierte Andante piano sempre. Der Quintton, auf den die mit dem Grundton des Satzes beginnende kleine Tonleiter zugeht, wird von der Viola aufgenommen und eigentlich, auch wenn er im Verlauf einer kleingliedrigen Notenfolge umspielt wird, über zwei Takte gehalten. Dieser Baustein überbrückt hier zu Beginn des Satzes die Pause zwischen dem abwärts führenden, verzierten Teil des Kopfmotivs und seiner Wiederholung.

Nb.163: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 2. Satz, Takt

Die jeweils - zusammen mit dem ganztaktigen Abschluss - drei Takte auf der gleichen Tonstufe erhalten in der dunkleren Klangfarbe der Viola, eine auf den Grundrhythmus zurück führende, eigentlich beruhigende Wirkung. Die Kadenzschritte dieser Taktfolge sind hier in der Auflösung der als Dominante geschriebenen Auftakte zur Grundtonart des Taktbeginns geschrieben. Auf diese Weise werden die beiden durch jeweils einen Septvorhalt verzögerten Abschlüsse der Takte 18 (zur Dominante) und 37 (zur Tonika) vorbereitet.

Diese Aufgabe wird auch in den Takten 19 bis 28 deutlich. Eine, über vier Takte abwärts verlaufende, durch zusätzliche Intervalle in ihrem Ablauf veränderte Tonleiter in den Violinen wird durch die Rückkehr zum eigentlichen Rhythmus des Satzes angehalten und in einem großen Sprung abwärts zur Dominante geführt.

Die lombardische Umkehrung des Satzrhythmus in der Mittelstimme über den jeweils über zwei Takten gehaltenen Grundtönen von Tonika und Dominante wird zurück genommen.

Um den Weg zur Dominante zu betonen, führen beide Unterstimmen über den Leitton zum Grundton und damit wieder zum ursprünglichen Duktus des Satzes.

Nb.164: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 2. Satz Takt 17-27



Auf ähnliche Art und Weise ist der Abschluss des Satzes gestaltet. Die Wiederaufnahme der Takte 4-18 erscheint durch die Betonung der Dominante in Takt 33 um einen Takt verlängert. Der Satzschluss wird, statt der durch den Leitton in Takt 11 eingeleiteten Tonleiter der Dominante, ab Takt 29 durch die kleingliedrig geschriebenen Bausteine vorbereitet. Diese ergeben die allerdings rhythmisch und melodisch stark variierte Tonleiter zum abschließenden Tonikaakkord.

Nb.165: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 2. Satz, Takt 28-37



Der zweiteilig komponierte dritte Satz, ein Tanzsatz in einem $\frac{3}{8}$ -Takt - beide Teile werden wiederholt - beginnt mit einem Quartschritt aufwärts zum Grundton. Die an den ganztaktig geschriebenen Beginn des Kopfthemas anschließende Tonleiter führt in Achtelnoten über eine Oktave abwärts zu dem in Sechzehntelketten beginnenden Melodiebogen des Nachsatzes.

Nb.166: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, Beginn 3. Satz



Die Basslinie, eine durchlaufende Kette von Achtelnoten, wird an vier Stellen des Satzes durch eine sehr markante Verschiebung des Taktschwerpunktes auf den an sich unbetonten Taktteil unterbrochen.

Dabei steigert sich die Anzahl der Takte, in denen auf die beginnende Achtelnote eine Viertel folgt. Auf Takt 7 folgen die Takte 13-15, in denen die lombardische Rhythmuslinie allerdings jeweils durch einen Takt mit der Folge von drei Achteln unterbrochen wird. Nach dem Doppelstrich sind vier Takte (T.25-28) der Basslinie aus dem gleichmäßigen Verlauf der Achtelnoten herausgenommen. Ab Takt 33 wechselt der lombardisch geschriebene Baustein zweimal, stark verziert, von der Melodiegruppe in den Bass, bevor er wieder endgültig zur Melodie wird, die dann von der wieder einsetzenden Achtelkette im Bass begleitet wird.

Im langsamen Satz wird mit der gleichen Umwandlung des Rhythmus ein neuer Melodiebaustein, die abwärts geschriebene Sechzehntelkette, aus dem Satzverlauf hervorgehoben. Hier sind es Harmoniewechsel, und zwar immer die Verbindungen V – I, die durch diese Schreibweise betont werden.

In Takt 7 führt der Akkord a^7 als Stellvertreter zur Dominante D-Dur. Der Quartvorhalt d löst sich in Takt 13 zur Terz des A^7 auf. Der kleingliedrig in der Melodie aufgefächerte Akkord leitet ebenfalls zur Dominante, die hier in Moll notiert ist (T.14). Das g-Moll (T.15) wird chromatisch zur Terz des E^7 -Akkordes umgedeutet, der zur Doppeldominante A-Dur in Takt 16 aufgelöst wird.

Der mit dem Kopfsthema in der Oberterz beginnende zweite Satzteil bereitet durch die immer kleiner werdenden Notenwerte die Schreibweise der Takte 25-29 vor. Die Mittelstimme der Viola wird hier mit der Bassgruppe als rhythmischer Gegensatz zu den Betonungen innerhalb der Sechzehntelgruppen der Violinen zusammen gefasst. Das Motiv dieses Abschnittes wechselt im Verlauf der Takte 32-45 zuerst von den Violinen in die Bassgruppe, bevor es ab Takt 37 wieder, unterbrochen von einer Kadenzierung zur Dominante, über acht Takte in die Melodie zurückkehrt. Eine gleichmäßig in Achtelnoten geschriebene Basslinie führt zur doppelt komponierten Schlusskadenz.

Nicht nur die fehlerhaft geschriebenen Stimmen der Oboen des zweiten Satzes, sondern auch rhythmische Ungenauigkeiten im dritten machen deutlich, dass es sich in der zur Verfügung stehenden Partitur, um die Arbeit eines Kopisten handelt. Zum Beispiel gehen die Verzierungen der Takte 33-36 über den vorgegebenen $\frac{3}{8}$ -Takt hinaus.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Formulierung des Notentextes und fügt eine Möglichkeit an, wie die Fehler beseitigen werden könnten.

Nb.167: Sinfonia g-Moll (MAB:RO), BeRI 30, 3. Satz, Takt 26-36



3.2: Die dreisätzige Form des Concerto

Neben dem formalen Vorbild der Französischen Ouvertüre, die Roman während seiner ersten Reise kennen gelernt hat, deren Merkmale auch in den späten Kompositionen festzustellen sind, findet sich in seinen Sinfonien auch der musikalische Einfluss der zweiten Reise, die ihn nach Italien geführt hat. Die dreisätzigen Sinfonien folgen dem Vorbild der Form des Concerto, das, im Gegensatz zur Neapolitanischen Opernouvertüre, selbständige Sätze aufweist.

Als erstes Beispiel für diese musikalische Form die

3.2.1 Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11

Der erste Satz dieser Sinfonia ist dreiteilig komponiert. Der erste Teil führt zur Dominante, die nach einer Kadenz in ganzen Takten in Takt 47 erreicht wird. Die Wiederaufnahme der ersten drei Takte des Kopfmotivs beginnt den mit 19 Takten, relativ kurzen Mittelteil, der in Takt 67 mit dem Akkord der Oberterz beendet wird. Die wiederaufgenommenen ersten 13 Takte des Satzes leiten den abschließenden dritten Satzteil ein.

Der erste Hauptperiode beginnt mit einem Vordersatz von fünf und einem Nachsatz von vier Takten. Dabei führt der harmonische Weg zuerst von der Tonika über die Dominante wieder zur Tonika zurück. Ab Takt 6, mit der Subdominante beginnend, wird der Abschnitt dann in Takt 9 im Unisono aller Instrumente mit dem Grundton der Dominante abgeschlossen.

Nach der Kurzübersicht nun die genauere Analyse. Die erste Violine beginnt vom Grundton des Satzes aus mit einer Quarte abwärts. Dieser Schritt wird von der Bassgruppe im Abstand eines Taktes wiederholt. Die folgende, in Viertelnoten unisono in Bass und Viola aufsteigende Tonleiterstrecke führt in größer werdenden Notenwerten zur ganzen Note der abschließenden Dominante. Im Gegensatz dazu steht der in Achtelnoten geschriebene Melodiebogen der Violinen.



Dieser Gegensatz - große Notenwerte im Bass, darüber Ketten von Achtelnoten in den Violinen als Tonleiterstrecken, beziehungsweise in aufgefächerten Dreiklängen geschrieben - bestimmt die Partitur des ersten Satzes. Ausnahmen von dieser Schreibart sind in den Takten 14/15, 18/19 und 87 bis 91 zu finden. Hier beginnt jeweils die erste Violine mit den halben Noten des Kopfmotivs, die von aufgefächerten Dreiklängen in den Unterstimmen begleitet werden.

Die folgenden vier Takte (T.10-13) machen deutlich, dass eigentlich in jeder Sinfonie von J. H. Roman Besonderheiten festzustellen sind. Hier ist es eine Überleitung, die sich durch ihre Schreibweise vom sonstigen Satzverlauf, der durchgehend vierstimmig komponiert ist, deutlich abhebt.

In Achtelnoten wird der Dreiklang der Dominante über eineinhalb Oktave aufgefächert. Die zweite Violine imitiert den Beginn im Abstand einer Achtelnote. Über Trugschlusswendungen und einen Vorhalt kehrt der Baustein zum Grundton der Dominante zurück. Im zweiten Teil der Überleitung folgt mehrfach auf den Septnonakkord der Dominante die Tonika in Moll. Über dem in Viertelnoten geschriebenen Unisono von Viola und zweiter Violine führen hier die abwärts springenden Terzschrte zum Grundton der Tonika.



Auf verschiedene Stimmgruppen verteilt, bestimmen die Bausteine des Kopfmotivs - die halben Noten (Takt1) und die darauf folgende Kombination einer Viertel- mit zwei Achtelnoten (T.2 und 3) - nicht nur motivisch den weiteren Verlauf des Satzes. Da sie auch den Beginn einer neuen Stufenfolge markieren, geschieht dies auch mit der harmonischen Gliederung.

Der Grundton der Tonika in halben Noten wird unisono von Viola und Bassgruppe mit dem rhythmischen Baustein des zweiten Taktes begleitet. In der zweiten Violine sind die Achtelgruppen in Gegenbewegung zu den Unterstimmen geschrieben.

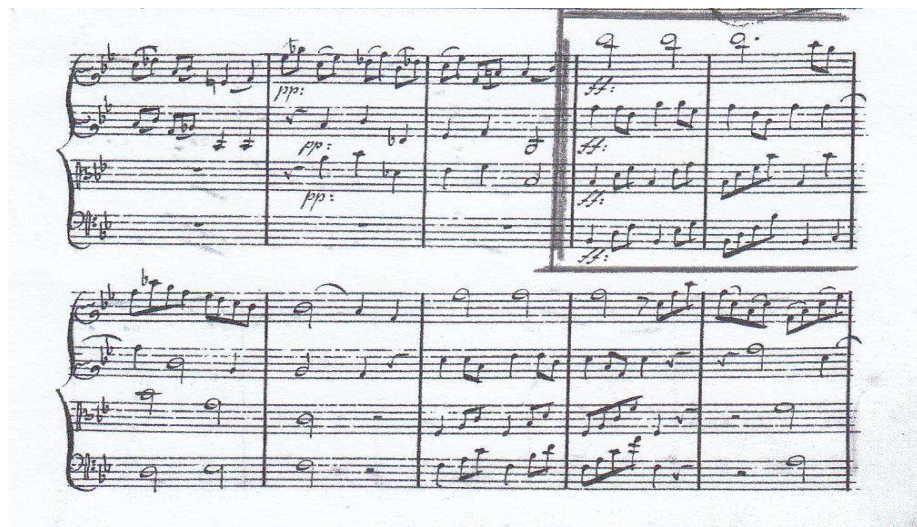
Ab Takt 18 folgt in gleicher Stimmverteilung der Akkord der Dominante. Nach der Rückkehr zur Tonika (T.21) wird der Grundton des Akkordes, chromatisch verändert, zum Leitton zur Doppeldominante. Die Betonung dieser Stufe, die harmonisch den weiteren Verlauf bis Takt 49 bestimmt, geschieht zuerst (T.24) durch die Vertauschung der Stimmen. Die halben Noten beginnen im Bass und bilden so den harmonischen Grund der in Terzen geschriebenen Seufzerketten in Achtelnoten der Takte 24-26.

Die in der ursprünglichen Schreibweise formulierten Grundtöne von Dominante und Tonika tragen ab Takt 27 die durch Überbindungen zu einer durchlaufenden Achtelkette kombinierten Stimmen der beiden Violinen. Chromatisch erfolgt im Bass die Rückkehr zur Doppeldominante (T.30 und 31), die in den folgenden Takten (T.31-35) in der ursprünglichen Stimmverteilung geschrieben ist.

Ein überraschender Trugschluss (T.38) und eine über mehrere Takte in ganzen Noten geschriebene Kadenz (T.43-45) unterbrechen die Bewegung der eigentlich durchlaufenden Achtelketten und schließen den ersten Satzteil auf der Dominante ab.

Die folgenden zwei Notenbeispiele zeigen den Beginn dieses Abschnittes und die Betonung der Doppeldominante.

Nb.170: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11,1. Satz Takt 14-20



Nb.171: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 1. Satz Takt31-35



Die zwanzig Takte des Mittelteiles beginnen mit einer Wiederaufnahme der ersten drei Takte des Kopfmotivs. Die folgende nur in der ersten Violine geschriebene Achtelkette wird in Takt 55 durch den Rhythmus des vierten Taktes des Kopfmotivs kurz unterbrochen. Danach führt sie modulierend weiter zum Abschluss des Mittelteiles mit dem Akkord der Oberterz.

Der dritte Satzteil beginnt mit einer Übernahme der dreizehn Anfangstakte. Wiederaufnahmen von Bausteinen des ersten Abschnittes - der Baustein der Takte 14f (siehe Nb.35,3) wird ausgelassen - bestimmen den weiteren Verlauf des Satzes, der wohl, verändert durch Verkürzung und durch die zum Satzende zur Tonika führende Harmonik, als variiertes erster Satzteil bezeichnet werden kann.

Der zweite Satz ist zweiteilig und ohne Wiederholungen komponiert. Er beginnt in einem taktweisen Wechsel eines lombardischen Rhythmus, der im ersten Takt noch dazu von einer Trillerfigur betont wird, und der Hervorhebung der schweren Taktteile des $\frac{6}{8}$ -Taktes. Eine Tonleiterstrecke, abgewandelt durch den Abschluss der Trillerverzierung, beginnt den Melodiebogen, der dann, nach den in der Folge aufsteigenden Terzschritten in einem Quintschritt und einer kleinen Tonleiterstrecke abwärts zur Dominante weitergespannt ist.

Nb.172: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 2. Satz, Takt 1-4



Die folgenden fünf Takte sind, ausgehend von ihrer rhythmischen und melodischen Gestaltung, identisch mit den abschließenden Takten 21-25. Allerdings führen die Takte 5-9, mit dem V^7 -Akkord der Dominante beginnend, über die Auflösung in einen in Sechzehntelnoten aufgeächerten Akkord der Dominante zum V^7 -Akkord der Doppeldominante. Die in Takt 7 durch eine Triolenkette beginnende melodische Beschleunigung wird am Ende des Taktes in zwei Achtelnoten, die in einem großen Schritt aus der Bewegungsrichtung der Triolen aufwärts herausgenommen werden, abgebrochen. Der Abschnitt wird durch eine doppelte Kadenz zur Dominante abgeschlossen.

Der harmonische Weg der Schlusstakte beginnt mit dem V^7 -Akkord der Dominante. Die ebenfalls doppelt geschriebene Schlusskadenz führt zur Tonika.

Nb.173: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 2. Satz Takt 5-9 und 21-25



Die Takte des Anfangs des zweiten Teiles zeigen, wie die ersten Takte des Satzes, die Schreibweise mit der lombardischen Betonung. Um die Unterbrechung der Melodieführung und die rhythmische Bewegung in den folgenden Takten zu verstärken, beginnt in Takt 10 zuerst die erste Violine ohne die Begleitung der Unterstimmen. Der Terzschrift aufwärts wird in der zweiten Takthälfte, wie in den Takten 7 und 23, in einem großen Intervall in der Umkehrung der Bewegungsrichtung weiter geführt.

Die Wiederholung dieses Bausteines einen Ton tiefer, der weiter im gleichen Rhythmus folgende in Gegenbewegung von Melodie und Bass verlaufende Bogen, führt zu einer weiteren Verzögerung des rhythmischen Ablaufs. In Takt 14 beginnt der halbtaktig geschriebene chromatische Weg vom Sextakkord der Tonika zur Dominante in Takt 15. Über eine doppelt Kadenz - diese wieder im Grundrhythmus des Satzes geschrieben - führt der Satz zum Beginn der abschließenden fünf Takte.



Stig Walin bezeichnet diesen Satz, wie auch andere vergleichbare Beispiele, als „in einer primitiven Sonatensatzform geschrieben, in der Durchführung und Reprise nicht weiter ausgearbeitet, sondern eigentlich nur angedeutet werden. Die Durchführungen bearbeiten kein melodisches Material aus den Expositionen, die Reprisen sind sehr unvollständig.“¹⁹⁸

Als Sonatensatz mit dem gedanklich vorgegebenen Bauplan nach Marx ist das Lento sicher nicht zu bezeichnen. Es ist auch keine Durchführung oder etwas ähnliches zu finden. Roman setzt zwei rhythmische Schreibweisen gegen einander, wobei die drei Taktfolgen mit der Betonung der schweren Taktzeiten fünf Takte lang sind (T.4-9, T.16-20 und T.21-25). Die melodische Gestaltung der Abschnitte ist ebenfalls, bedingt durch die Bausteine der aufgefächerten Dreiklänge, und der kleinen Tonleiterstrecken, als vergleichbar zu bezeichnen.

Die beginnenden vier Takte und der Mittelteil ab Takt 10 sind durch die lombardische Rhythmisierung charakterisiert. Nach sechs Takten leiten dann fünf Takte, wieder mit der Betonung der Zählzeiten eins und vier zum abschließenden Baustein des Satzes. Dabei ist festzustellen, dass der Wechsel von lombardischer Betonung zum an sich üblichen Ablauf eines $\frac{6}{8}$ -Taktes durch die Takte 14 und 15, mit dem vorsichtigen chromatischen Weg von der Tonika zur Dominante, sorgsam vorbereitet wird.

198. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 331f.

Eine Gigue ist das formale Vorbild des letzten Satzes der Sinfonie B-Dur, BeRI 11. Auffallend sind die divergierenden Taktangaben in den Stimmen der einzelnen Instrumentengruppen. Dem $\frac{12}{8}$ -Takt der ersten Violine steht die Angabe eines $\frac{4}{4}$ -Taktes in den Unterstimmen gegenüber. Dies ist allerdings eine allgemein übliche Schreibweise, die ein klares und übersichtliches Partiturbild ergibt. Für die Interpretation gilt die Taktangabe der ersten Violine.

Lautstärkeangaben sind in den Partituren der Sinfonien Romans selten zu finden. Im letzten Satz der Sinfonia werden drei Bausteine von je zwei Takten durch ein plötzliches piano und durch das forte zu Beginn der Weiterführung hervorgehoben. Zusätzlich heben sie sich durch den lombardischen Rhythmus vom übrigen Satzverlauf ab.

Zwei dieser Notenfolgen beginnen in f-Moll und gehen weiter nach b-Moll. Die ausgelassene Terz dieses Akkordes wird chromatisch im Takt 9 und Takt 24 zum Leitton, der in Takt 9 nach C-Dur, in Takt 24 nach c-Moll führt. Über den Septakkord geht es in Takt 10 zuerst zurück nach f-Moll. Die Weiterführung über C-Dur leitet dann den Beginn des folgenden Satzteiles in F-Dur ein. In der zweiten Taktfolge führt der Weg über c-Moll und C-Dur zum Taktbeginn in F-Dur (T.25). Mit dem Akkord in F-Dur beginnt auch der Takt 26.

Der dritte Baustein beginnt eine Quarte höher mit dem Sextakkord von b-Moll. Der zum Leitton chromatisch veränderte Grundton des es-Moll-Akkordes führt zuerst über F-Dur zurück zum nächsten Taktbeginn in b-Moll, dann aber über den Sextakkord von B-Dur zum Beginn der Schlussgruppe in Es-Dur.

Nb. 175a, b, c: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 3. Satz, T. 9-10, T.24-25, T. 42-43

Der Satz beginnt mit dem Grundton der Tonika in der ersten Violine einen Melodiebogen, der über eine Oktave, im Ablauf verändert aufsteigt, um dann, in Sechzehntelnoten als Tonleiter geschrieben, zum Anfangston zurückzukehren. Die Schritte einer Quarte und darauf folgend einer Quinte aufwärts, werden in einer kleinen Tonleiter, beziehungsweise mit einem aufgefächerten Dreiklang wieder zum Grundton zurückgeführt. Dieser ist in Melodie und Bass jeweils auf den Zählzeiten notiert. Auch der darauf folgende Sprung einer Oktave wird abwärts durch eine kleingliedrig geschriebene Tonleiter ausgefüllt. Nach dem, die Aufwärtsbewegung abschließenden Sprung einer Dezime, verläuft der Weg über fast zwei Oktaven abwärts.

Die anschließend aufsteigenden Kernnoten des Dreiklangs der Tonika werden durch die Überbindungen zu den ersten Noten der sie verbindenden Melodiebögen betont. Über diese Schreibweise und dem C-Dur der nächsten zwei Takte gelangt der Satz zum ersten der drei rhythmisch veränderten Bausteine in Takt 9.

Nb.176: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 4. Satz. Takt 1-9

Allegro.

Der Mittelteil des Satzes weist deutliche Bezüge zum Satzbeginn auf, wird harmonisch aber von Tonarten aus dem Mollbereich bestimmt. Die leicht veränderte Wiederaufnahme der Takte 5f wird, nach der nun direkt abwärts verlaufenden Tonleiter durch einen aufgefächerten g-Moll-Dreiklang abgerundet. Einen Ton tiefer beginnend bildet die Taktfolge dann den Beginn der Überleitung zum in lombardischem Rhythmus aufgeschlüsselten f-Moll-Dreiklang.

Der dritte Satzteil beginnt mit einer Wiederaufnahme des ursprünglichen Kopfmotivs über sechs Takte. Der Baustein der rhythmisch abgewandelt verlaufenden Tonleiter führt zu dem in b-Moll beginnenden Dreiklang, der dann im zweiten Teil des Taktes (T. 43 und 44) nach F-Dur aufgelöst wird.

Der weitere Verlauf der Schlussgruppe ab Takt 44 macht noch einmal das, den Ablauf des Satzes bestimmende Prinzip eines musikalischen Gegensatzes, hier von Dreiklang und Tonleiter, deutlich. Ab diesem Takt verläuft eine B-Dur-Tonleiter über eine Oktave in Achteln abwärts, wobei die Teiltöne der Tonleiter jeweils die Spitzentöne aufgefächelter Dreiklänge sind. Der Abschluss dieser Tonleiter wird in eine Gruppe von Sechzehnteln umgewandelt. Auch die Bewegungsrichtung der abschließenden Tonleiter wird umgekehrt. Sie verläuft nach der Vorbereitung des aufgefächerten Dreiklangs über eine Oktave aufwärts. Nach dem folgenden Sprung einer Oktave abwärts beendet eine, im Unisono aller Instrumente geschriebene, sehr knapp formulierte Kadenz den Satz.

Nb.177: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 11, 4. Satz, Takt 40-48



3.2.2 Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12

Zu der vollen Streichersektion treten in dieser Sinfonie zwei Hörner, die aber nur in den Ecksätzen eingesetzt sind und hauptsächlich harmoniestützende Partien zu spielen haben. Im Mittelsatz, einem Siziliano, wechselt die Bläserbesetzung. Statt der Hörner weist die Partitur zwei Querflöten auf, die aber ebenfalls als zusätzliche Klangfarbe gedacht sind und unisono mit den Stimmen der Violinen verbunden sind.

Der erste Satz, ein Allegro, beginnt mit einem vollstimmigen Akkord der Tonika zuerst in Oktav-, dann in Quintlage. Die abwärts steigende Linie wird in Achtelnoten, nun als Leiterausschnitt, im zweiten Takt zuerst in der ersten Violine fortgesetzt. Ab der zweiten Takthälfte übernimmt sie der Bass, und führt sie in halben Noten weiter über eine Oktave abwärts. Über den dazu parallel geschriebenen Achtelnoten in der Viola führt ein kleingliedrig gestalteter Melodiebogen wieder mit einer Tonleiter als Abschluss in Takt 6 zum Akkord der Tonika.

Nb.178: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, Beginn 1. Satz, Takt 1-8



Auch wenn die folgenden Takte sich wegen ihrer motivischen Bausteine wirkungsvoll vom Satzbeginn unterscheiden - Synkopierung (T.14f), vermehrte Gegensatzpaare von forte und piano im Satzverlauf (T.11f), der Tonartenbereich wechselt ab Takt 7 deutlich zur Dominante hin - bleiben Tonleiterstrecken, kleingliedrig geschriebene Melodiebögen mit der Aufgabe einer scheinbaren Beschleunigung des Satzes durch immer kleiner werdende Notenwerte zu den einzelnen Abschnitten hin die wichtigsten Merkmale des weiteren Satzverlaufs.

Auch der, ab Takt 12 zuerst auf den schweren Zählzeiten geschriebene Grundton der Doppeldominante dient diesem drängenden Charakter der Komposition. Im nächsten Takt (T.13) ist er in Viertelnoten als harmonischer Grund für die in einer Parallele der beiden Violinen aufwärts aufgefächerten Dreiklänge geschrieben. Darauf folgend bilden, parallel zur ersten Violine, die abwärts springenden Achtelpaare im Bass den Gegensatz zu der synkopiert geführten zweiten Violine. Ein im Forte und im Unisono aller Instrumente geschriebener Tonleiterbogen leitet abschließend zum Grundton der Dominante.

Nb.179: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 1. Satz, Takt 9-20

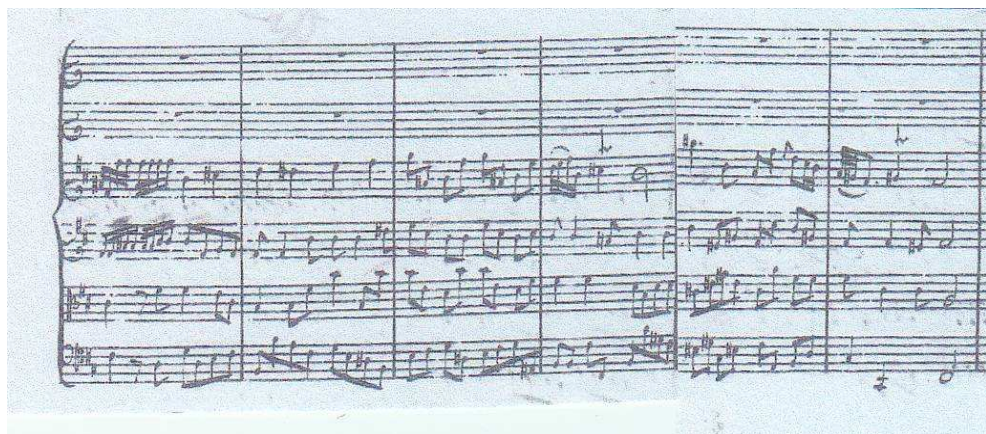




Die ersten Takte des folgenden Abschnittes bestehen aus einer verkürzten Wiederaufnahme des Kopfmotivs. Die ursprünglich in halben Noten im Bass abwärts verlaufende Tonleiter wird auf Viertelnoten umgeschrieben.

Die Parallelführung von Bass und erster Violine des Bausteines der Takte 14 und 15 weicht einer chromatisch verändert aufsteigenden Tonleiterstrecke in der ersten Violine. Über einer Achtelkette im Bass, moduliert dieser so veränderte Satz zuerst nach H-Dur (T.32) und weiter zur abschließenden Oberterz (T.34).

Nb.180: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 1. Satz, Takt 29-34



Der dritte Satzteil ab Takt 35 entspricht von der Länge her bis auf einen Takt dem ersten Abschnitt. Diese Veränderung entsteht durch die Wiederholung der Schlusskadenz. Allerdings ist die Reihenfolge der einzelnen Bausteine vertauscht und ihre Schreibweise teilweise verändert.

Der hier im Gegensatz zum ersten Satzteil über einer Reihe von Viertelnoten kleingliedrig verlaufende Melodiebogen wird hier volltaktig abgeschlossen.

Die abwärts führende Tonleiter in halben Noten bildet das Vorbild der Takte 45-48. Hier beginnt sie in den Violinen mit der Quinte der Tonika, geht eine Septime abwärts, um dann zur nächsten Kernnote der Tonleiter wieder aufwärts zu springen. Der Beginn der begleitenden Achtelgruppen von Viola und Bass wird jeweils durch eine Achtelpause verzögert.

Eine, im Fortissimo beginnende, in Sechzehntelnoten geschriebene Treppe von Terzschriften, deren Kernnoten jeweils abwärts zum Grundton der Dominante und dessen oberer Wechselnote springen, leitet diesen Baustein ein.

Ein über zwei Oktaven aufgebrochener Akkord der Dominante bildet den Auftakt zum synkopiert in der zweiten Violine geschriebenen und in Achteln im Bass begleiteten Tonleitermotiv, dessen Vorbild die Takte 13-15 sind. Mit der Tonika beginnend, führt die Tonleiter zur doppelt komponierten Schlusskadenz, deren Endton, der Grundton der Tonika, über einen kleingliedrig geschriebenen Tonleiterbogen im Unisono erreicht wird.

Nb.181: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, Abschluss 1. Satz, Takt 49-55

Handwritten musical score for the conclusion of the first movement, measures 49-55, in D major. The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left and the last five staves grouped by a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a prominent vertical line indicating a section break or measure boundary.

Der zweite Satz der Sinfonia, ein zweiteilig komponiertes Allegretto, ist in der gleichnamigen Molltonleiter d-Moll geschrieben. Im Notenbild des Autographen sind die Kreuzvorzeichen aufgelöst, das Vorzeichen der Tonart d-Moll ist aber nicht angegeben.

Insgesamt erscheint der Satz in Gruppen aufgeteilt, deren Taktzahl ständig größer wird. Der Auftakt einer Achtelnote bereitet die Akkorde von Tonika und Dominante vor, die jeweils danach auf den schwachen Zählzeiten des ersten Taktes notiert sind. Im zweiten Takt kehrt sich die Reihenfolge der Akkorde um. Der Grundton der Tonika ist zu Beginn in der ersten Violine der Auftakt für ein bogenförmig geschriebenes, in einer Parallele beider Violinen und der im Unisono mit den Violinen geschriebenen Querflöten geführtes Tonleitermotiv. Mit der Terz der Dominante beginnend, wird es im zweiten Takt einen Ton tiefer wiederholt.

Nb.182: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, Beginn 2. Satz



Es folgen zwei Taktgruppen, deren Melodie jeweils über zwei Takte geschrieben ist. Deutlich wird die Verbindung der Taktgruppen durch die Umkehrung der Bewegungsrichtung in der Melodieführung. Durch die synkopisch gegen die Linie der Unterstimmen geführte Tonleiterstrecke in den Melodieinstrumenten in Takt 6 entsteht eine Reihe von Vorhaltsakkorden mit ihren Auflösungen, deren Verlauf in Takt 7 vom Akkord der Doppeldominante abgeschlossen wird.

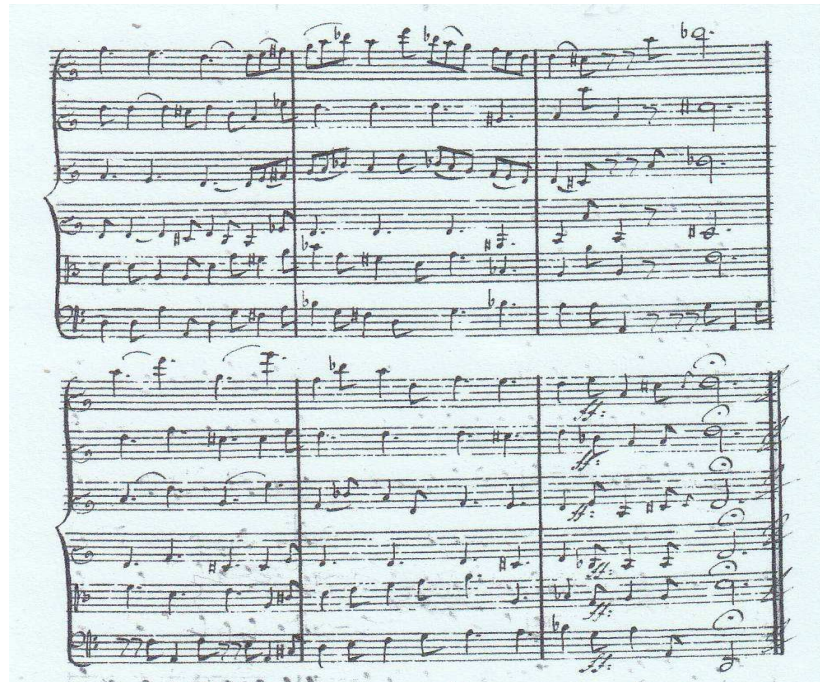
Die abschließenden vier Takte des ersten Abschnittes werden von einer durch ihre großen Notenwerte charakterisierten Melodie zusammen gefügt. Harmonisch führt der Weg von der Doppeldominante E-Dur zu dem im Einklang formulierten Grundton der Dominante, der durch einen Leittonvorhalt von Querflöte und 1. Violine eingeleitet wird.



Mit dem Baustein der beiden Anfangstakte beginnt - harmonisch führt der Weg von der Oberterz F-Dur zur Tonika in Takt 12 - auch der zweite Teil des Satzes. Eine Reihe von in der Melodie abwärts aufgefächerten Dreiklängen führt, über den aufsteigenden kleinen Tonleiterstrecken im Bass, zu den jeweils mit einem Vorhalt eingeleiteten Akkorden von g-Moll (T.13) und d-Moll (T.14). Die folgende, im Abschluss leicht veränderte Sequenz der zwei Takte wird mit dem Akkord der Tonika abgeschlossen (T.16). Auch der Baustein, dessen rhythmisches Merkmal die synkopische Umwandlung des Grundrhythmus war (T.6), wird auf zwei Takte ausgedehnt. Dabei liegt der rhythmische Gegensatz zuerst zwischen den Melodieinstrumenten und den Unterstimmen, bevor die synkopische Schreibweise wieder in die Stimme der zweiten Violine und der zweiten Flöte zurück geschrieben wird. Die hier beginnende Melodie wird durch den ergänzenden Tonleiterbogen über eineinhalb Takte weitergetragen.

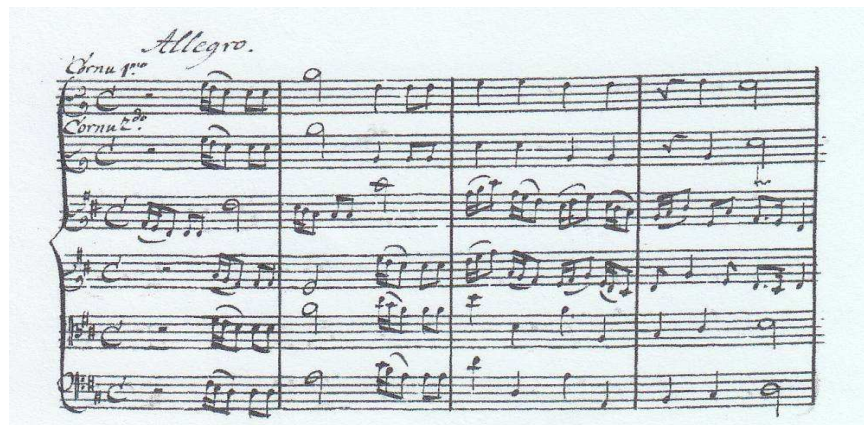
Dadurch wird auch die Verkürzung des Schlussakkordes auf einen halben Takt - in Takt 10 bestimmte er, wenn auch durch einen Vorhalt verzögert, einen ganzen Takt - ausgeglichen.

Nb. 184: Sinfonie D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 2. Satz, Takt 18-23



Der dritte Satz beginnt mit einem Kopfmotiv, das sich in Vorder- und Nachsatz von je zwei Takten gliedert. Der Vordersatz besteht aus einem Gegensatz von Oktavschritten und einem zum Grundton der jeweiligen Stufe führenden kleinen Leiterrausschnitt. Als Nachsatz folgt eine in kleine Melodiebögen umgewandelte abwärts führende Tonleiterstrecke. Diese verläuft, zu Beginn des Anfangs,- und Schlussteiles, dieser nimmt die ersten Takte des Kopfmotivs wieder auf, jeweils über eineinhalb Oktaven bis zum Grundton der Tonika, abwärts. Der Beginn der ersten Violine wird dabei im Abstand eines halben Taktes von den Unterstimmen und den Hörnern imitiert.

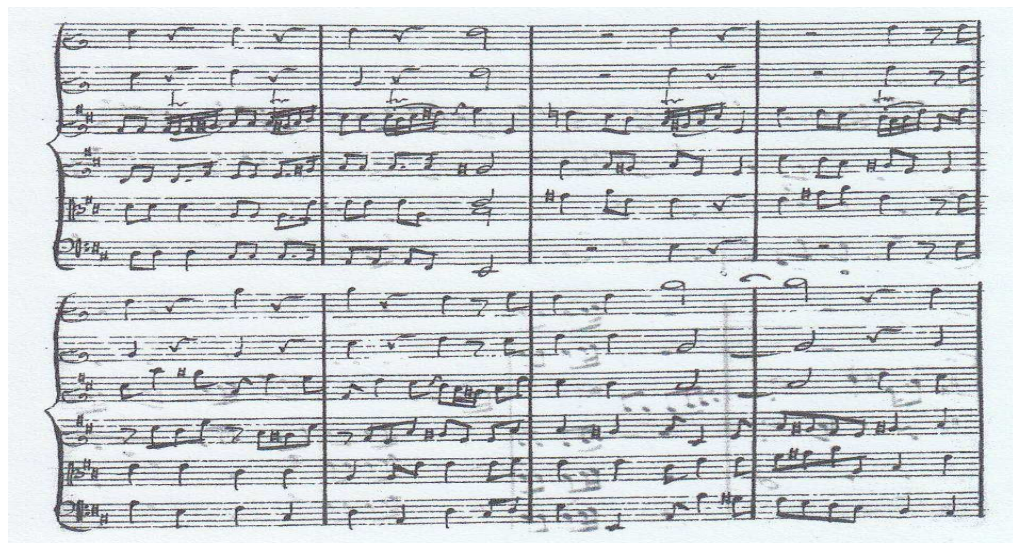
Nb.185: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12 Beginn 3. Satz



Im Gegensatz zu den eigentlich parallel verlaufenden Linien von Unter-, beziehungsweise Melodiestimmen der ersten Takte beginnt der Weg der ersten Violine ab Takt 5, über den absteigenden Unterstimmen, mit in Achtelnoten aufgefächerten Kernnoten der Akkorde von Tonika und Dominante. Der Terzabstand wird jeweils durch einen trillerverzierten Melodiebogen überbrückt. Von der Terz der Tonika ausgehend gelangt die Melodie, wie auch der Bass, zum Grundton der Doppeldominante (T.6).

Nach der harmonischen Bestätigung dieser Stufe über zwei Takte (T.7 und 8) führt eine rhythmisch durch ständige Synkopierung, melodisch durch Intervallsprünge abwärts veränderte Tonleiter der Dominante zur abschließenden Kadenz. Dabei wird das durch die Synkopierung und die kleingliedrigen Notenwerte entstandene Tempo durch größere Notenwerte wieder aus dem Satz herausgenommen.

Nb.186: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 3. Satz, Takt 12-16



Interessant sind die Schlusskadenzen des ersten und dann des abschließenden Teiles. Dabei sind nicht die Kadenzschritte das Besondere, sondern die Art und Weise, in der Roman durch die Führung der Melodie, den Ablauf der Kadenz gestaltet.

Im ersten Abschnitt führt ein Tonleiterausschnitt von sechs Tönen zum Grundton der Dominante. Er ist in der Abfolge von Viertelnoten rhythmisiert, denen nach einer Viertelpause zwei kleingliedrige Noten und die abschließende punktierte Achtel folgen. Der Schritt zur Quinte der Doppeldominante und die Rückkehr zum Grundton der Dominante runden den Ablauf der Kadenz ab.

Auch der Satzschluss beginnt mit einer Tonleiterstrecke, die aber eigentlich direkt zum Grundton der Tonika führt. Dieser klare Ablauf wird aber zuerst in der ersten Violine in Takt 34 durch einen Oktavsprung aufwärts und dann im Schlusstakt durch den Schritt einer Septime abwärts unterbrochen.

Nb.187: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 3. Satz, Takt 13/14 und 34/35

The image shows a musical score for five instruments: Horns (F), Violins (Vl.), Viola (Vl.), Bassoon (Br.), and Violoncello/Double Bass (Vc./Ba.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 13 and 14, and the second system covers measures 34 and 35. In measures 13 and 14, the Horns and Violins play a melodic line consisting of quarter notes, followed by a quarter rest, then two eighth notes, and finally a dotted eighth note. The Bassoon and Violoncello/Double Bass are silent in these measures. In measures 34 and 35, the same melodic line is played, but in measure 34, the first Violin has an octave jump. In measure 35, the melodic line ends with a seventh interval, which is a step down from the previous note.

Der Mittelteil ist im Vergleich mit den ihn umrahmenden Taktfolgen wesentlich kürzer (14 Takte - 7 Takte - 14 Takte) und den Streichern vorbehalten. Er beginnt mit einer verkürzten Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Dominante. Der Nachsatz, die verändert abwärts führende Tonleiterstrecke, wird weggelassen. Eine Reihe von kleinen Tonleiterstrecken, die durch Synkopen in ihrem Verlauf verändert werden, führt zum Abschluss auf dem Akkord der Oberterz fis-Moll.

Nb.188: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 12, 3. Satz, Takt 15-22



Ohne verbindende zur Ausgangstonart zurückführende Modulation beginnt der Schlussteil mit der Wiederaufnahme des Kopfmotivs.

Da die Bausteine des ersten Satzteiles im dritten Satzteil wieder aufgenommen und eigentlich nur leicht abgeändert werden, dies wird durch den Weg nicht zur Dominante, sondern zur Tonika bedingt, lässt sich folgender Bauplan beschreiben:

Teil A (Takt 1-14) – Teil B (Takt 15-21) – Teil A' (Takt 22- 35)

Tonika – Modulation zur Dominante	Dominante – Modulation zur Oberterz	Tonika
--------------------------------------	--	--------

3.2.3 Sinfonie A-Dur (MAB:RO), BERI 16

Mit einer markanten Notenfolge beginnt der erste Satz dieser Sinfonia. Auf den Quintsprung abwärts zum Grundton der Satztonart folgt die Sekunde als obere Wechselnote und dann wieder der Grundton.

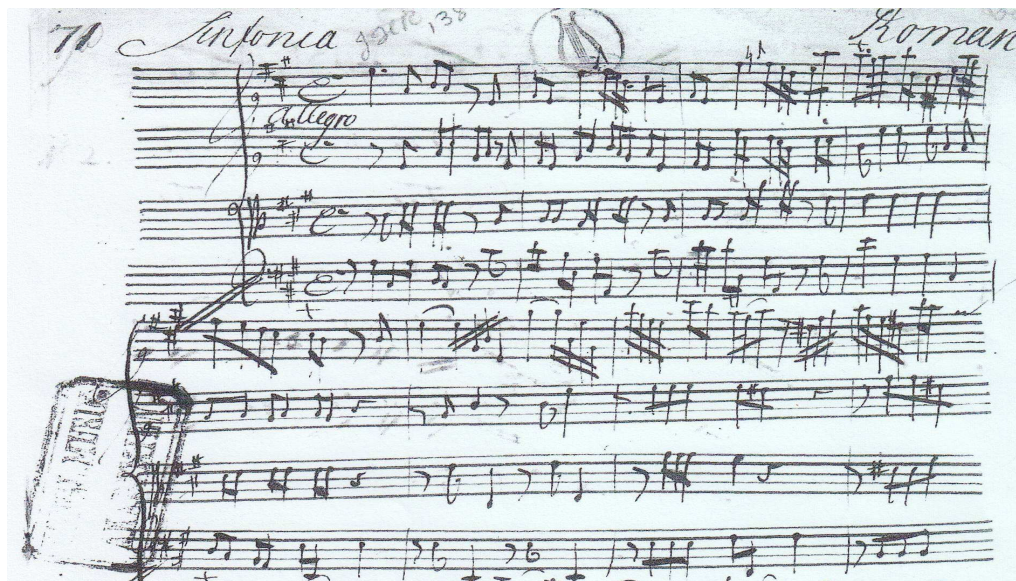
Trotz des Anfangs auf dem Schwerpunkt des Taktes scheint doch der Auftakt der bestimmende rhythmische Baustein zu sein. Dies ist folgendermaßen zu belegen. Die Fortsetzung des Kopfmotivs nach der punktierten Viertelnote beginnt mit einem Auftakt, der von allen Unterstimmen aufgenommen wird. Der zweite Takt wird von allen Instrumenten mit einem Auftakt eingeleitet.

Die Weiterführung nach dem durch eine Fermate betonten Ruhepunkt (T.16) erfolgt durch einen Auftakt, der über den Taktstrich mit dem folgenden Takt verbunden ist. Nur der Beginn des dritten Satzabschnittes (T.28) wird durch die direkte Wiederaufnahme des Kopfmotivs in Takt 29 und damit durch den Beginn auf dem Taktschwerpunkt bestimmt.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal des Satzes ist die Fermate, die an zwei Stellen, und zwar mit verschiedener Aufgabenstellung, festzustellen ist. Vor dem Beginn des zweiten Abschnittes wird der Takt 21 mittig mit dem Notenwert des Satzbeginns, einer punktierten Viertelnote, unterbrochen. Dadurch ergibt sich der Beginn des zweiten Abschnittes mit einem Auftakt, der über den Taktstrich hinaus mit dem Beginn des folgenden Taktes verbunden ist. Am Ende des Satzes, direkt vor den abschließenden zwei Kadenzakkorden, wird durch die Fermate die Möglichkeit zu einer wie auch immer gedachten Kadenz eröffnet.

Nach dem Hinweis auf die besonderen Kennzeichen des Satzes zu einer genaueren Analyse. Die drei auf den punktierten Notenwert folgenden Achtelnoten werden eine Quarte tiefer wieder aufgegriffen. An den Sprung einer Septe aufwärts schließt sich ein kleiner Leiterrausschnitt abwärts an. Nach einem erneuten Zitat der Achtelgruppe, die eine insgesamt aufsteigende Linie unterbricht, wird die kleine Tonleiterstrecke eine kleine Terz höher begonnen. Ein Auftakt von zwei Sechzehntelnoten beginnt die abwärts zur Dominante führende kleine Tonleiterstrecke.

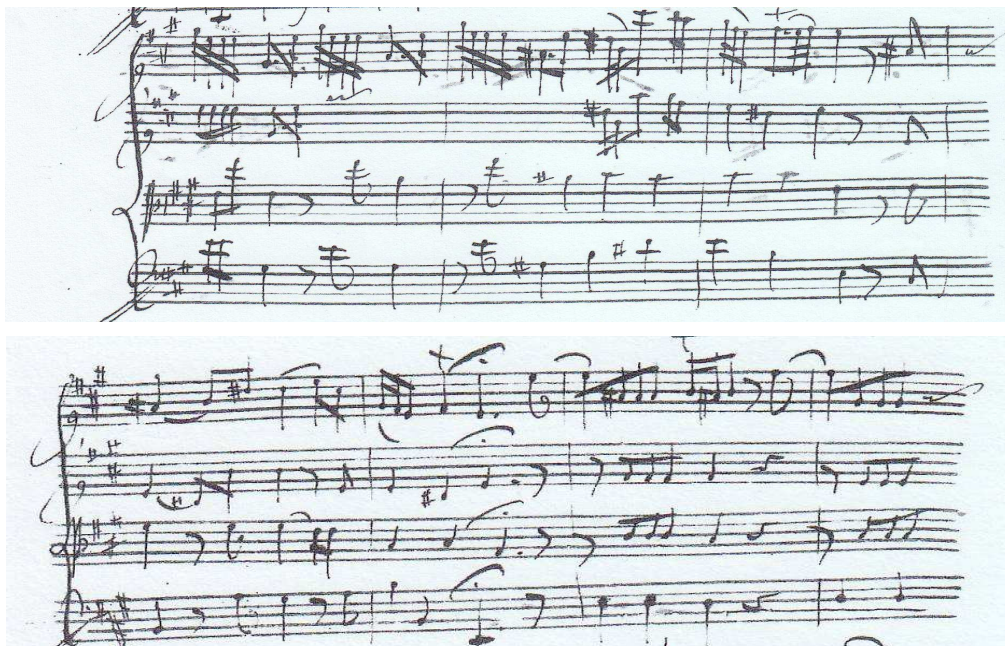
Nb.189: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 1. Satz, Takt 1-8



Der beginnende Quartsprung aufwärts wird in Takt 6 von Viola und Bassgruppe durch einen Oktavschrift abwärts mit dem Grundton der Dominante beantwortet. Auf die auf den schweren Zählzeiten geschriebenen Teiltöne des Akkordes der Dominante folgen jeweils die in Sechzehntelnoten über eine Oktave abwärts aufgefächerten Akkorde dieser Stufe. Die Entwicklung des aufsteigenden Bausteins wird in Takt 7 durch einen Vorhalt und seine Auflösung zur Mollparallele unterbrochen. Die Wiederholung, einen Ton tiefer, führt zur Dominante.

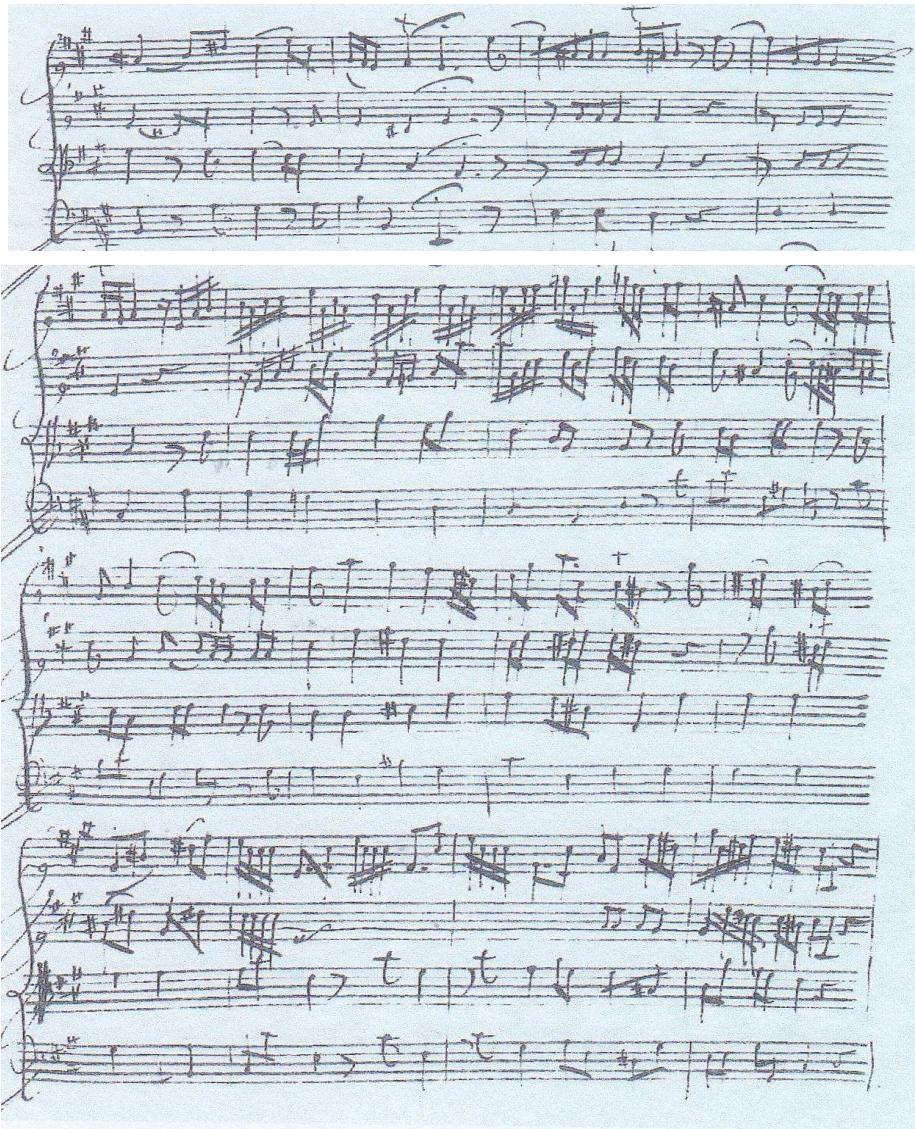
Die nach synkopierte geschriebenen kleinen Tonleiterstrecken, der jeweils ein Quintschrift abwärts vorausgeht, erreichte Doppeldominante wird in Vierteln in den Unterstimmen über einen Takt gehalten. Die Kernnoten des Akkordes bilden in den Oberstimmen jeweils den Beginn von in Achtelnoten geschriebenen *Seufzern*. Interessant ist die Schreibweise der Kadenz, die in Takt 14 zur Dominante abgeschlossen wird. Nach der Doppeldominante in Takt 11 beginnt ab Takt 12, jeweils auf den schwachen Zählzeiten notiert, ein kleiner Tonleiterausschnitt, der, beginnend mit der Terz der Dominante, chromatisch zur Doppeldominante führt. Nach Vorhaltsakkorden, die zur Doppeldominante beziehungsweise Dominante aufgelöst werden, leitet eine kleine Tonleiterstrecke abwärts zum Abschluss des ersten Satzteiles.

Nb.190: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 1. Satz, Takt12-18



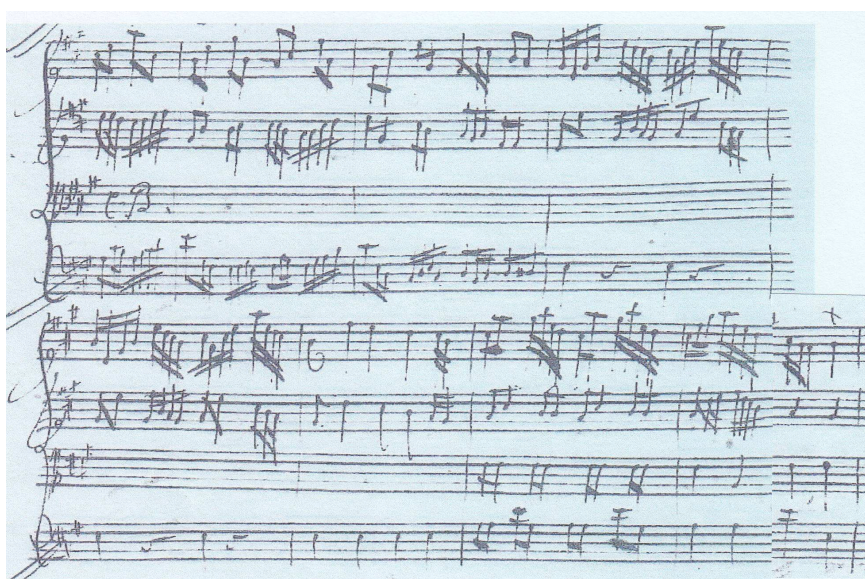
Ebenfalls mit Auftakt beginnt in Takt 17 der zweite Satzteil, dessen Verlauf von Bausteinen der ersten Takte - modifiziert und auf veränderter harmonischer Grundlage - bestimmt wird. So findet sich die Vorgabe der Takte 7 und 8 in den Takten 17 und 18 wieder. Der über den Taktstrich gebundene Auftakt führt hier über den Leitton nach h-Moll, die Wiederholung einen Ton höher zur Tonika. Nach der über einer absteigenden Tonleiter im Bass in Terzenschritten aufsteigenden Sechzehntelkette folgt der synkopiert geschriebene Baustein der Takte 8f. Dreimal werden die aufsteigend aufgefächerten Akkorde wieder aufgenommen, bevor die in gleicher Bewegungsrichtung geschriebene Tonleiter der Takte 12f zur abschließenden Oberterz führt.

Nb.191: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 1. Satz, Takt 15-28



Mit der Wiederaufnahme des Satzbeginns über fünf Takte beginnt der dritte Satzteil. Daran schließt sich ohne Überleitung eine in der Formulierung der einzelnen Bausteine und auch in der Stimmverteilung veränderte Folge der Takte 9f an. Über den aufsteigenden Viertelnoten im Bass sind die großen, synkopierte über eine Oktave abspringenden Intervalle zur Tonleiter ergänzt. Dabei wechselt die Sechzehntelkette in die zweite Violine und führt, durch Viola und Bassgruppe zu einer Parallele von Terzen vervollständigt, zum Orgelpunkt der Takte 38f. Erste und zweite Violinen gestalten darüber Dominante und Tonika in parallel geführten aufgefächerten Dreiklängen und kleinen Tonleiterstrecken. Nach einer kurzen synkopierte geschriebenen Überleitung wandert der eigentliche Basston des Orgelpunktes, nun in Achteln geschrieben, in die Stimme der Viola. Die anderen Stimmgruppen ergänzen die vorgegebenen Akkorde.

Nb.192: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 1. Satz, Takt 36-42



Ein abgewandelter Satzbeginn eröffnet die Schlusstakte des ersten Satzes. Der ursprüngliche Quintsprung abwärts verblieb mit der angefügten Wechselnote im Bereich der Tonika. Hier folgt dem Grundton der Tonika, eine verminderte Quinte tiefer, der Leitton zur Dominante.

In den Takten 46 und 47 wird diese Akkordfolge in direkte Nachbarschaft gesetzt, bevor - auch zweimal hintereinander - ein synkopierte geschriebener Sekundschritt mit jeweils angefügter Sexte eine zu den abschließenden Akkorden führende Tonleiter einleitet.



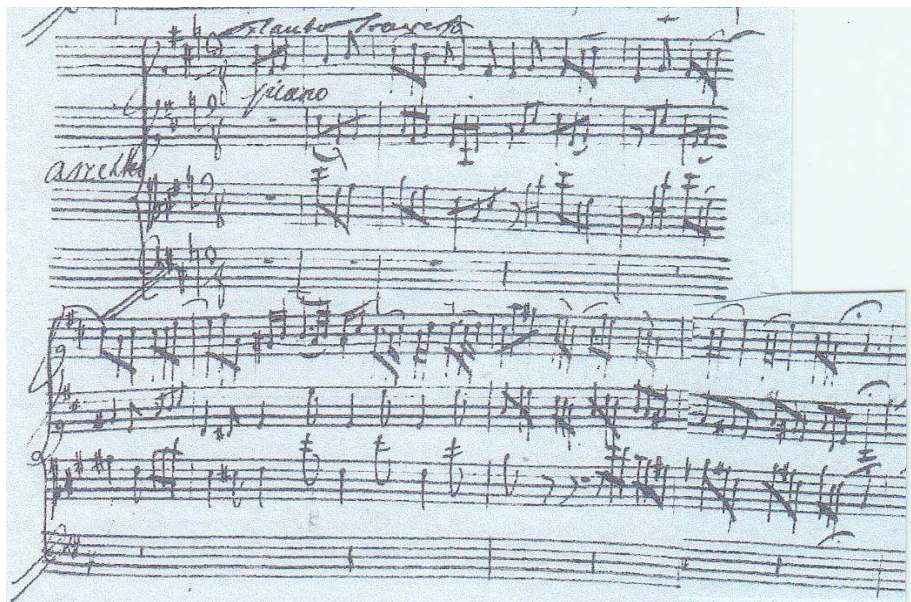
Der Charakter des zweiten Satzes lässt den $\frac{3}{8}$ -Takt als das eigentliche Metrum des Satzes annehmen, auch wenn nach zwei Takten die ursprüngliche Taktangabe in den Oberstimmen zu einem $\frac{12}{8}$ -Takt, und in der nicht besetzten Bassstimme durch Taktstriche durchgehend in einen $\frac{6}{8}$ -Takt umgewandelt wird.

Für eine Interpretation der dreistimmig geschriebenen Partitur, die aber eigentlich, da die Stimmen von Viola und den Violinen bis auf wenige Takte (T.15 und 16) unisono verlaufen, ein Duett ergibt, sind mehrere Möglichkeiten vorstellbar.

Der Querflöte stünden, ausgehend von der Partitur, die Streicherstimmen gegenüber. Da die Partie der Flöte sich aber im unteren Spielbereich des Instrumentes befindet, wäre diese Stimmverteilung ungünstig. Außerdem verlangt diese Möglichkeit sicher einen solistischen Einsatz der Instrumente. Eine Kombination der ersten Violine mit der zusätzlichen Farbgebung der Flöte mit dem, durch die Viola abgedunkelten Klang der zweiten Violine, ergäbe eine bessere Möglichkeit.

Die *Arietta*, das *Kleine Lied*, ist dreiteilig komponiert. Nach dem Schritt einer Sexte abwärts beginnt ein Melodiebogen, der diesen Sprung durch einen rhythmisch abgewandelten Tonleiterausschnitt aufwärts ausfüllt, um dann schrittweise abwärts zur Dominante zu führen. Durch die Umkehrung der rhythmischen Bausteine beginnt eine insgesamt aufsteigende Linie, deren Fortschreitung zuerst durch Überbindungen, dann durch eine trillerverzierte lombardische Schreibweise, immer wieder unterbrochen wird. Eine in Achteln beginnende Parallelführung beider Stimmen führt den ersten Abschnitt zum Abschluss auf der Dominante in Takt 22.

NB.194: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, Beginn 2. Satz



Die Dominante wird als Ruhepunkt durch eine Fermate verlängert und betont. Eine chromatische Veränderung des Kopfmotivs nach den beginnenden zwei Takten der Wiederaufnahme führt zuerst zur Mollparallele und in der Wiederholung wieder zur Dominante. Der so eingeleitete zweite Teil erweist sich eigentlich als Variation der ersten 22 Takte.

Eine Schlussgruppe von 14 Takten, die mit den Bausteinen der ersten beiden Takte beginnt, die rhythmische Reihenfolge und die Bewegungsrichtung aber vertauscht, rundet den langsamen Satz der Sinfonia ab.

Nb.195: Sinfonia A-Dur (MAB:RO), BeRI 16, 2. Satz. Takt 43-56



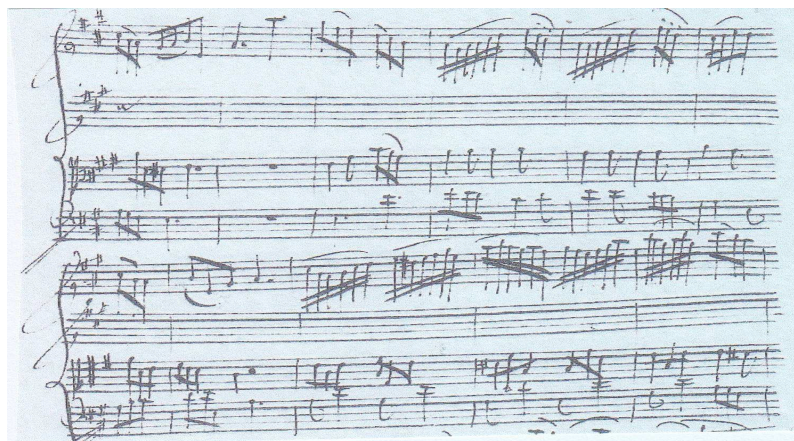
Stig Walin beschreibt die Form des dritten Satzes als *Sonatenform*, und zwar als „*deutlicher ausgeprägt*“ als die entsprechenden Sätze anderer Sinfonien. Er macht dies an der Tatsache fest, dass, seiner Meinung nach, die Durchführung ihr Material wenigstens teilweise aus der Exposition schöpfen würde. Auch wäre der Beginn der Reprise hier deutlich zu erkennen.¹⁹⁹ Dieser Beschreibung widerspricht weniger die Tempoangabe *Allegro assai*, als eher das, in Verbindung mit dem $\frac{6}{8}$ -Takt, eigentlich vorgegebene formale Vorbild eines Tanzsatzes, einer Gigue.

Einen noch deutlicheren Widerspruch ergibt die Analyse des Satzes, dessen Aufbau als dreiteilig zu beschreiben ist.

Der erste Teil führt in Form einer Periode von 12 Takten, die in Vorder- und Nachsatz von je 6 Takten gegliedert ist, zuerst zur Dominante in Takt 6. Der Nachsatz wird harmonisch von der Tonika abgerundet. Die unisono geführten Violinen beginnen mit einem Oktavsprung aufwärts. Nach einem Takt imitiert die Bassgruppe, unter einer in Achtelnoten abwärts verlaufenden Tonleiter den Satzbeginn, beginnend mit dem Grundton der Dominante. Den weiteren Verlauf des Vorderatzes bildet ein weitgespannter Tonleiterbogen, der anfänglich in Gegenbewegung, zum Abschluss hin in einer Parallele von Melodie und Basslinie gestaltet ist. Dabei wird die aufsteigende, in Sechzehntelnoten geschriebene Bewegung der ersten Takthälfte durch eine abwärts führende Achtelgruppe abgelöst, die zum nächsten Teilton der grundsätzlich aufsteigenden Melodie führt.

Den harmonischen Weg der zur Dominante führenden Tonleiterstrecke beginnt eine aufsteigende Verbindung von zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote. Abgerundet wird der Weg durch das gleiche Motiv, nun aber, statt mit der Terz der Tonika, mit der Terz der Dominante als Anfangston. Im Verlauf des Nachsatzes wird nur der Weg der letzten zwei Takte abgeändert. Er führt zur Tonika zurück.

199. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 332.



Der dritte Satzteil beginnt in Takt 24 mit der unveränderten Wiederaufnahme des Vordersatzes. Der weitere Verlauf wird durch den aufgeteilten Nachsatz eingerahmt. Nach zwei Takten wird dieser abgebrochen. Der zweite Teil bildet ab Takt 42, beginnend mit der Sechzehntelkette, den Abschluss des Satzes, der durch eine zweite, die Tonika betonende, Kadenz verzögert wird.

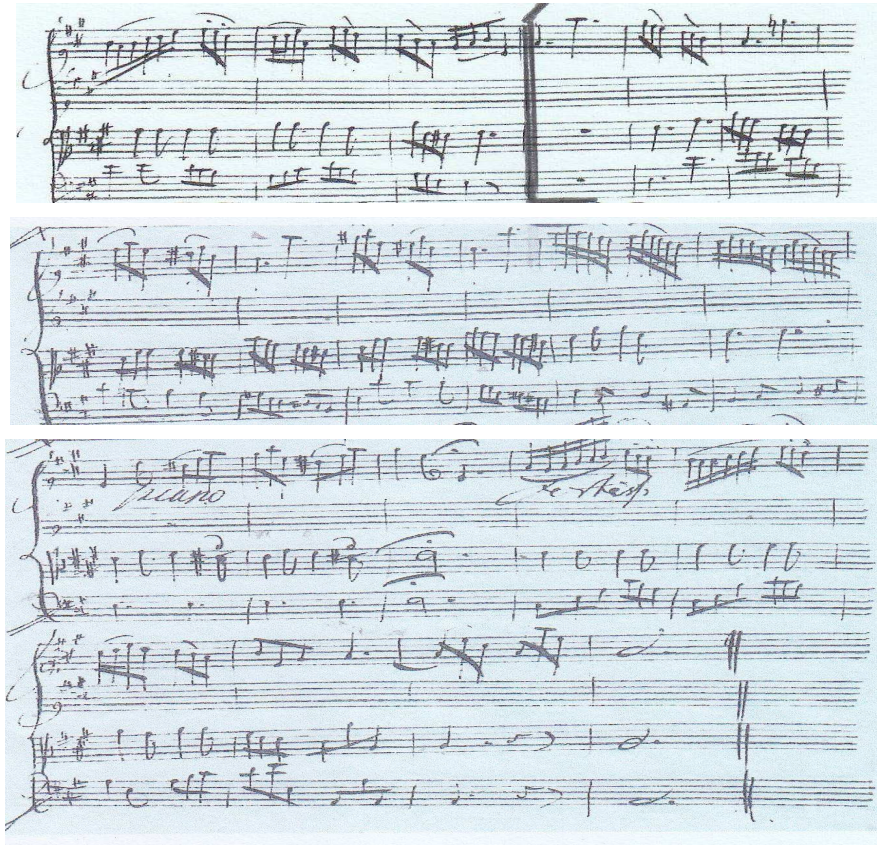
Die, auf die punktierten Viertelnoten des Motivbeginns folgende Achtelkette der Viola, beginnt zwar in Parallelführung mit dem Bass, bildet aber nach zwei Takten eine trennende Mittelstimme zwischen der Sequenz der ersten zwei Takte des Nachsatzes in den Violinen und den Leiterausschnitten im Bass.

Durch einen Orgelpunkt mit dem Grundton der Dominante als Basston, werden die im Gegensatz zur ursprünglichen Schreibart abwärts verlaufenden, kleingliedrigen Melodiebögen in den Violinen aus dem Melodieverlauf herausgenommen. Der, durch den Orgelpunkt vorbereitete Fermatentakt, bietet die Möglichkeit einer kleinen Solokadenz.

Die Takte zwischen den getrennten Teilen des Nachsatzes können sicher nicht als Durchführung bezeichnet werden, auch wenn die einzelnen Motive abgewandelt und auch in verschiedener Reihenfolge und Bewegungsrichtung erscheinen. Insgesamt sind die 24 Takte wohl als Variation des Satzbeginns zu bezeichnen.

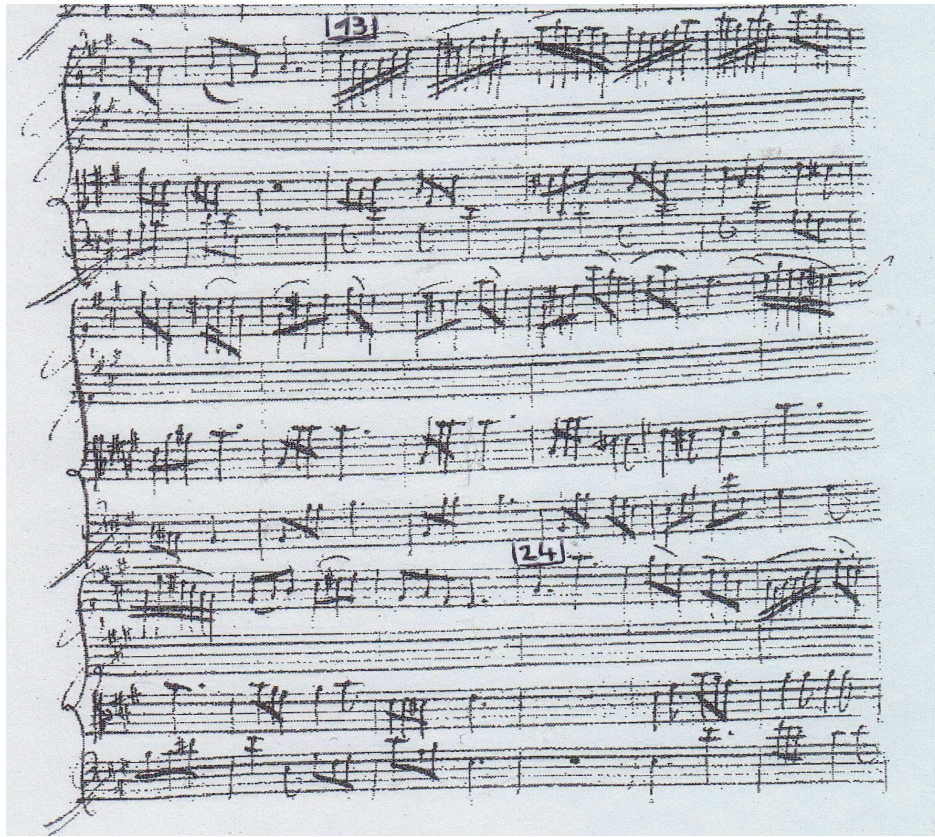
Das folgende Notenbeispiel zeigt den Nachsatz mit der geteilten Wiederaufnahme des Kopfmotivs. Der erste Teil beginnt in Takt 30, die Vervollständigung nach der Fermate in Takt 42.

Nb.199: Sinfonia (MAB:RO), BeRI 16, 3.Satz. Takt 27-47



Deutlich abgewandelt erscheinen die ersten Takte der Wiederaufnahme des Vordersatzes ab Takt 13. Der Oktavabstand des Motivbeginns erscheint über drei Takte ausgedehnt. Er wird durch aufsteigende Sechzehntelketten ausgefüllt, die jeweils mit den aufsteigenden Teiltönen des Tonikadreiklages beginnen. Da der zweite Ton des Tonpaares nicht ausgehalten wird, sondern den Beginn der hier direkt zum Grundton der Doppeldominante absteigenden Leiter bildet, erscheint der Vordersatz um zwei Takte verkürzt.

Die Weiterführung entspricht, auch wenn die Sechzehntelketten des ursprünglichen Motivs in Folgen von Achtelnoten umgewandelt werden, dem Satzbeginn. Der Nachsatz wird durch eine zweifache Kadenz zur Dominante abgeschlossen.



Die Analyse des abschließenden Satzes der A-Dur-Sinfonie ergibt statt der genannten Form eines Sonatensatzes eine dreiteilige Form, in der das beginnende Motiv zweimal abgewandelt wird.

A

1. Vordersatz (12 Takte) - Nachsatz (12 Takte)

Tonika - Dominante - Tonika – Tonika

A'

2. Vordersatz (10 Takte)

Tonika - Doppeldominante - Dominante

A''

3. Vordersatz (nach zwei Takten	Nach der Fermate Weiterführung des
Weiterführung in Form von Sequenzen	Satzmotivs ab Takt 3. Abschluss durch
der Teilmotive)	eine doppelt geschriebene Kadenz
Tonika - Dominante	Tonika - Tonika

3.2.4 Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28

In den vollen Streicherklang der dreisätzigen Sinfonie integriert Roman eine Oboe, die aber, da sie größtenteils unisono mit der ersten Violine geschrieben ist beziehungsweise die Kernnoten von in Sechzehntelnoten gebrochen notierten Dreiklangspassagen betont, die Aufgabe einer zusätzlichen Klangfarbe hat.

Stig Walin bezeichnet den ersten Satz der Sinfonie als „*Suitensatz*“, stellt aber gleichzeitig fest, „dass Roman die Form architektonisch auffallend lose aufbaut.“²⁰⁰ Ein charakteristisches Merkmal solcher Sätze - Zweiteiligkeit mit der Wiederholung der beiden an sich gleichlangen Abschnitte - ist nicht gegeben. Beide Teile haben stark differierende Taktzahlen (1.Teil: 23 - 2.Teil 32 Takte). Die Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Dominante (T.24) zu Beginn des 2. Satzteiles bestätigt zwar die Einordnung, aber eine Taktfolge in beiden Teilen (T.11f und T.37f), die sich in ihrer klaren Gliederung von jeweils zwei Takten und durch das Ausweichen in den Bereich der Doppeldominante, beziehungsweise der Mollparallele des Satzes vom sonstigen Verlauf wesentlich unterscheidet, wäre hier nicht einzuordnen.

Für Bentsson ist dieser Satz ein Beispiel für die Berechtigung der Fragestellung, ob „Gattungsgeschichte eindimensional, als Repräsentantin einer Folge von einigermaßen abgrenzbaren ‚Epochen‘ darzustellen ist. Vielleicht wäre es richtiger, sie als einen mehrschichtigen Prozeß aufzufassen, der durch das Nebeneinander von gleichzeitigen, aber phasenmäßig verschobenen und ungleich raschen Wandlungen gekennzeichnet ist. [...] Vereinfachungen von musikalischen Sachverhalten allein zum Zweck der Systematisierung“²⁰¹ würden niemals zu echten Erkenntnissen führen.

Die Zweiteiligkeit des ersten Satzes ist an der Wiederaufnahme des Kopfmotivs festzumachen. Die motivische Gestaltung beider Satzteile wird aber jeweils durch einen Baustein unterbrochen, der sich motivisch deutlich vom übrigen Satzverlauf abhebt.

200. St. Walin: Schwedische Sinfonik, S. 329.

201. I. Bengtson: Instrumentale Gattungen, S. 102.

In d-Moll beginnend führt eine in Achtelnoten geschriebene Tonleiter über eine Oktave aufwärts. Die, durch Vorzeichen nach F-Dur weisende Trillerfigur und der darauf folgende, abwärts aufgefächerte Dreiklang schließen das Motiv in B-Dur ab. Die Wiederholung des Bausteines einen Ton höher bringt den Satz zur Doppeldominante. Zum ursprünglichen Satzmotiv, der aufsteigenden Tonleiter, deren Teiltöne ständig zum Grunton abwärts springen, führen in den folgenden Takten kleinere Ausschnitte dieser Leiter. Harmonisch schließt der Satzteil in Takt 21 auf der Dominante.

Nb.201: Sinfonie B-Dur, (MAB:RO), BeRI 28, 1. Satz Takt 10-18



Die motivische Unterbrechung im zweiten Satzteil beginnt mit einer Sechzehntelkette, die aufwärts in Terzschritten, abwärts in zwei kleinen Tonleiterstrecken verläuft. Ein unisono geschriebener Kadenzschluss beendet mit einem Oktavsprung abwärts den Baustein, der sich harmonisch deutlich im Mollbereich befindet.

Nb. 202: Sinfonie B-Dur, (MAB:RO), BeRI 28, 1. Satz Takt 36-44



Die sonst bestimmenden Motive - aufgebrochene Akkorde, deren Einzeltöne ständig zum jeweiligen Grundton zurückfallen und ebenso geschriebene Tonleitern, werden durch einen unisono in allen Instrumenten abwärts geschriebenen Oktavsprung eingeleitet. In Umkehrung der Aufgabenstellung bildet dieses Intervall sonst den Abschluss einzelner Abschnitte und auch den Satzschluss.

Nb. 203: Sinfonie B-Dur, (MAB:RO), BeRI 28, 1. Satz Takt 1-5

Sinfonia. No. 141. du Roman

Vcl. Primo

Vcl. Secondo

Viol. Viola

Basso



Durch die, unterschiedlich zum sonstigen Verlauf komponierten Motive, entsteht eine zweiteilige Satzform, deren Abschnitte aber jeweils dreiteilig gestaltet sind.

I.

T.1-11; T.11-14; T.14-23

Tonika - Doppeldominante - Dominante

II.

T.24-47; T.47-43; T.43-55

Dominante - Mollparallele - Tonika

Im zweiten Satz, einem Larghetto, sind beide Violinen und die Oboe unisono zusammengefasst und bilden so einen etwas massiven klanglichen Gegensatz zu den beiden Unterstimmen. Der von Stig Walin beschriebenen „Zweiteiligkeit“²⁰² der Satzform widersprechen formale, aber auch harmonische Gegebenheiten des Satzes.

202. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 264.

Der erste Satzteil beginnt auftaktig und wird in Takt 60 durch eine Dreiviertelnote beendet, deren Schlusswirkung durch eine Fermate verstärkt wird. Der Zweite kann, bedingt durch die geringe Taktzahl (18 Takte), eigentlich nicht als gleichwertig bezeichnet werden. Die abschließende Dreiviertelnote verbindet außerdem den letzten Takt mit dem Auftakt des Satzbeginns.

Am Ende des Abschnittes sollte wohl die Bezeichnung *da capo* stehen. Diese Annahme wird durch die Tonartenkonstellation des Satzes bestätigt. Das auftaktig beginnende c-Moll führt zur Tonika g-Moll, die aber eigentlich erst ab Takt 70 durch die wiederholten Kadenzschritte D-Dur - g-Moll festgelegt wird.

Der den Ablauf des Larghettos bestimmende harmonische Bogen beginnt mit der Tonika. Im Takt 26 wird die Dominante B-Dur erreicht. Der Weg führt zum Abschluss wieder zur Tonika zurück. Charakteristische Bausteine in beiden Abschnitten belegen die enge Verbindung der Takte 1-26 und 27-60. Die zweite Taktfolge erweist sich eigentlich als Variation des ersten.

Die Quinte des Grundakkordes bestimmt durch die Wiederholung in Achtelnoten den melodischen Verlauf des ersten Taktes. Ein kleiner Tonleiterausschnitt, in zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote geschrieben, führt nicht nur zu diesem Teil des Kopfmotivs, sondern auch in Takt 4 und 6 zuerst wieder zur Quinte, dann, nach einem anschließenden Quintschritt abwärts, zum Grundton der Tonika. Die verbindenden Takte sind jeweils in einer Kette von Achteltrio- len geschrieben.

In Gegenbewegung zu diesen stets über eine Oktave abwärts führenden Tonleitern bestimmen die in Viertelnoten aufgefücherten Dreiklänge von Tonika und Dominante den Verlauf der Bassgruppe.

Nb.205: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, Beginn 2. Satz



Im vergleichbaren Abschnitt ab Takt 27 wird über dem auf der Dominante beginnenden, aber sonst gleichbleibenden Bass die Melodie figurativ verändert.

Die Tonwiederholungen sind in abwärts verlaufende Leiterausschnitte umgeschrieben. Zum ursprünglichen Abschluss zur Tonika führt hier nach einer kleinen Sequenzierung der beginnenden Weiterführung eine rhythmisch leicht veränderte in Gegenbewegung zur Basslinie verlaufende Tonleiter.

Nb. 206: Sinfonia B-Dur(MAB:RO), BeRI 28, 2. Satz, Takt 25-40



Nach einer Überleitung beginnt mit Takt 14 im Bass eine in Viertelnoten über eine Oktave aufsteigende Tonleiter der Dominante. Die jeweils zweite Teilnote der parallel in Terzen dazu verlaufenden Melodie wird durch die rhythmische Formulierung der Überleitung - Verbindung zweier Sechzehntel- und einer Achtelnote - gleichzeitig in eine Oktavverbindung zum Bass gebracht. Über einer in halben Noten die Kadenz betonende Basslinie leitet eine Triolenkette zur Dominante in Takt 18.

Zwei kleine trillerverzierte Bausteine führen, als Seufzer geschrieben, zuerst von F-Dur nach g-Moll, in der Wiederholung dann über B-Dur nach F-Dur zurück. Chromatisch leitet der Weg im Bass, beginnend mit der Terz der Dominante, zweimal zum Grundton der Doppeldominante. In der Melodie verbindet eine Kette von Sechzehntelnoten jeweils die Viertelnoten des aufgefächerten Dreiklangs.

Der Weg zur abschließenden Kadenz auf der Dominante in Takt 26 wird von zwei kleinen rhythmisch und durch zusätzliche Intervalle veränderte Tonleiterstrecken gebildet. In Gegenbewegung dazu füllt der Bass in Halbtönen den Weg von der Terz und der Quinte der Dominante aufwärts aus. Nach der Auflösung der durch einen Vorhalt verzögerten Terz der Doppeldominante verläuft eine Kette von Achteltriolen abwärts zum Abschluss des ersten Teiles.

Nb.207: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, 2. Satz, Takt 14-26



Die Folge von Seufzern, die in den Takten 18-21 in Viertelnoten geschrieben ist, erscheint im zweiten Teil erweitert. Nach dem Auftakt verzögert der Schritt einer Sexte aufwärts den Beginn der Vorhaltsbildung. Der weitere Verlauf entspricht bis auf die durch eine Triolenkette eingeleitete Schreibweise der Schlusskadenz dem Abschluss des ersten Teiles.

Der 18-taktige Mittelteil gliedert sich, bedingt durch die verschiedenen Bausteine, in drei Abschnitte.

Die ersten Takte beginnen nach dem Auftakt im Bass in halben Noten mit einem Ausschnitt der c-Moll-Tonleiter, deren Terzton aufwärts aber chromatisch verändert wird. Die Melodie gelangt mit dem Sprung einer Sexte abwärts zum Leitton und weiter, punktiert und abschließend synkopiert geschrieben, zum Grundton dieser Tonleiter.

Der ab Takt 65 in Triolen aufwärts aufgefächerte C-Dur-Dreiklang wird anschließend nach dem Schritt einer Septime abwärts im Bass nach F-Dur weitergeführt. Die Wiederholung des Motivs einen Ton tiefer führt in Takt 68 nach Es-Dur.

Die nach dem Sprung einer Oktave aufwärts dann im Bass abwärts verlaufende Tonleiter leitet den folgenden taktweisen Wechsel von Tonika und Dominante ein. Über dieser Tonleiter verbindet die Melodie mehrere, trillerverzierte Kadenzschritte. Synkopiert geschrieben, folgt nach der Wiederholung dieses Bausteines die Schlusskadenz.

Nb. 208: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, 2. Satz, Takt 60-78



Der typische Menuettcharakter des dritten Satzes entsteht durch die Kombination der in ganzen Takten abwärts geführten Tonleiter im Bass und den dazu nachschlagenden Viertelnoten in der Viola. Diese Linie wird durch eine kurze Kadenz abgeschlossen (T. 8).

Ab Takt 9 spielen beide Instrumentengruppen, weiterhin auf dem schwachen Taktteil beginnend, in Viertelnoten jeweils auf den folgenden Takt zu.

Dagegen steht der lombardisch tänzelnde Charakter der anfänglichen Melodie in beiden Violinen. Während die zweite Violine die Dreiklänge aufwärts auffächert, fügt die erste an den Melodiebogen von der Terz der Tonika zur Quinte und wieder zurück eine kleine Tonleiterstrecke an. Der Schritt einer Quarte aufwärts führt zum in einer halben Note notierten und dadurch betonten Grundton der Dominante.

Auf die gleiche Art geschrieben folgen in den nächsten Takten Mollparallele, Dominante, Subdominante und Tonika. Ein Tonleiterbogen in Achteltriolen bringt den Satz zur Kadenz in Takt 8.

Nb.209: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, Beginn 3. Satz



Der Dreiklang, der Doppeldominante C-Dur wird zur tragenden Bassfigur der nächsten Takte. Weiterhin mit dem schwachen Taktteil beginnend wird er, ausgehend von der Quinte, abwärts aufgefächert. In einer Terzparallele bildet darüber eine Kette von Achteltriolen die Verbindung zur Figur des abschließenden Septakkordes in den Takten 11 und 13. Ein kleiner Tonleiterausschnitt führt im Bass zur Schlusskadenz. Darüber verläuft eine in hemiolischem Gegenrhythmus geschriebene Tonleiterpassage zu einem wieder auf den schwachen Taktteil geschriebenen Vorhalt, der zur Dominante aufgelöst wird.

Ungewöhnlich ist die harmonische Weiterführung nach dem Doppelstrich. Statt der hier zu erwartenden Dominante F-Dur führt eine abwärts geschriebene, mit der Terz der gleichnamigen Molltonleiter beginnende Leiterstrecke zum c-Moll-Akkord in Takt 20. Sie bildet die Grundlinie von einem in Vorder- und Nachsatz von je zwei zweitaktigen gegliederten Motiv. Eine bogenförmige Triolenkette wird zuerst mit dem Schritt einer Septime aufwärts abgeschlossen. Nach dem Triolenbogen des Nachsatzes führt der Sprung einer Quinte abwärts zum abschließenden c-Moll. Die Wiederholung der vier Takte einen Ton höher leitet, ausgehend von A-Dur nach d-Moll (T. 24).

Zwei kleine Bausteine und wieder jeweils ihre Wiederholung, bereiten ab Takt 25 den Weg zum über einen Takt gehaltenen Akkord der Mollparallele. Es sind Akkorde in Viertelnoten in Verbindung mit einer abwärts verlaufenden Tonleiterstrecke und, darauf folgend, über den im Bass aufgefächerten Dreiklängen die punktiert aufgefächerten Akkorde von A-Dur und d-Moll in der ersten Violine.

Nb.210: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, 3. Satz, Takt 15-32

Der dritte Teil des Satzes beginnt mit einer achttaktigen Wiederaufnahme des Kopfmotivs. In der zweiten Violine ist die ursprünglich beginnende Dreiklangsfolge in Folgen von Sechzehntelnoten umgeschrieben worden. Dabei wird der höchste Ton dieser gebrochenen Dreiklänge durch das Unisono aller Instrumente betont. Auch die Hervorhebung des Dreiertaktes erscheint verändert. Im Bass verläuft die Tonleiterstrecke in halben Noten mit angefügter Pause. Die Viola gleicht sich nach drei Viertelnoten der Basslinie an.

Die ursprüngliche Schreibweise der Basslinie - Tonleiterstrecke in langen Notenwerten aufwärts, also in veränderter Bewegungsrichtung - findet sich hier als Grundlinie einer weiteren Wiederaufnahme der ersten vier Takte des Satzes. Entsprechend dieser Veränderung erfolgen die Schritte zu der abschließenden halben Note in weiten Sprüngen abwärts.

Die folgenden acht Takte sind durch ungewöhnlich genaue Lautstärkeangaben charakterisiert. Die Wiederholung einer, den jeweils ersten Takt füllenden Tonleiterstrecke zum Grundton der Stufe ist als Echo, im piano, geschrieben. Die folgenden Akkorde in Viertelnoten und die, mit dem Sprung einer Dezime aufwärts erreichten, weiterhin aufgefächerten Akkorde in den Takten 49-52, sind durchgehend mit forte bezeichnet.

Abgeschlossen wird der dritte Satz der Sinfonia BeRI 28 mit der, hier zur Tonika führenden Schlussgruppe des ersten Teiles. Die Schreibweise der zweiten Violine, der den Verlauf der Achtelkette unterbrechenden Oktavschrift, betont den hemiolisch komponierten Beginn des Bausteins. Die für ein Menuett typische Betonung des Dreivierteltaktes wird durch den Einsatz der Unterstimmen zwei Takte später, wieder hergestellt.

Nb.211: Sinfonia B-Dur (MAB:RO), BeRI 28, 3. Satz, Takt 54-60



Neben den großen vielsätzigen Werken des Genres Suite - Gollown-Suite, Drottningholm-Suite, um nur die bekanntesten zu nennen - sind auch kleinere, zumeist vier- bis sechssätzige Werke entstanden, die mit dem Formbegriff *Suite* oder der Kombination *Suite overo Symphonia* bezeichnet werden. Die Verwendung mehrerer Begriffe für einen Werktyp macht deutlich, dass die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes Suite, die Zusammenstellung von Tänzen in einer bestimmten Reihenfolge (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue), die harmonische Grundlage einer Tonart für alle Sätze, der nach bestimmten Regeln komponierte Einleitungssatz (Französische Ouvertüre), zum Teil einer fast beliebigen Zusammenstellung von Sätzen gewichen ist.

3.3 Die viersätzigen Sinfonien

3.3.1 Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14

Die Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14 ist ein Beispiel für diese Entwicklung. Sämtliche Sätze haben zwar den gleichen harmonischen Grund, die Tonart D-Dur. Der erste Satz wird aber durch eine Ouvertüre eingeleitet, die eigentlich nur eine Fanfare ist, die den Akkord der Tonika aufwärts auffächert. Danach fasst sie den beginnenden Rhythmus des Satzes im Verlauf gleichmäßiger Viertelnoten in allen Instrumenten zusammen und führt so in einer abschließenden Kadenz zur Dominante.

Nb.212: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, Beginn 1. Satz



Nach dem Vorhang der Fanfare beginnt ein sehr markanter Baustein den dreiteilig komponierten ersten Satz. Eine kleine Sechzehntelgruppe leitet zur in Achtelnoten geschriebenen, mehrfachen Wiederholung der Quinte des Grundakkordes.

Der Anfangston dieser Gruppe bildet auch den Auftakt zu einer trillerverzierten Motiv, in dessen Verlauf die eigentlich in Achtelnoten folgende Septime des V⁷-Akkordes jeweils in Sechzehntelnoten mit der unteren Wechselnote verbunden ist.

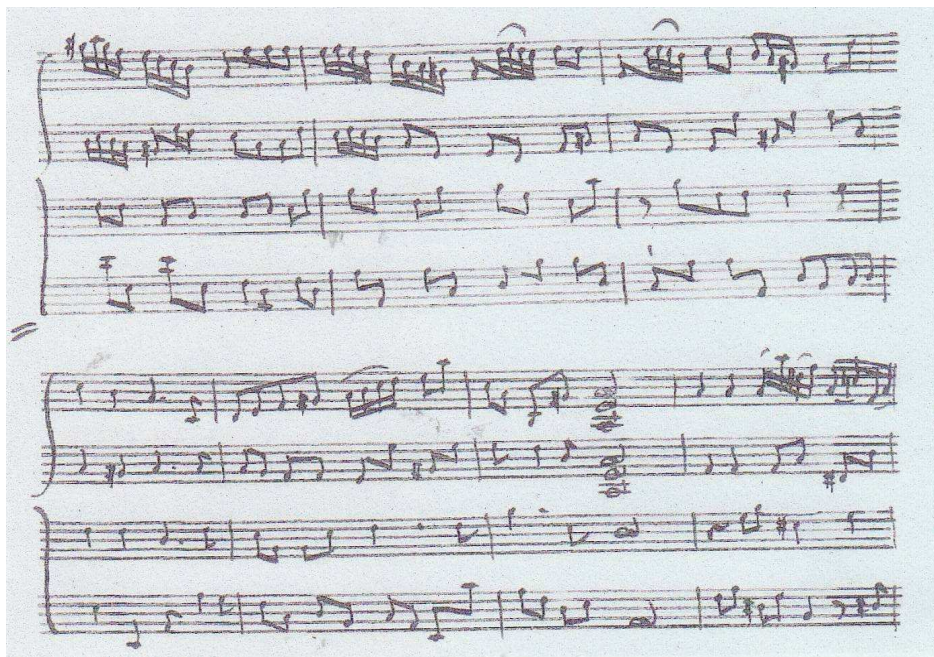
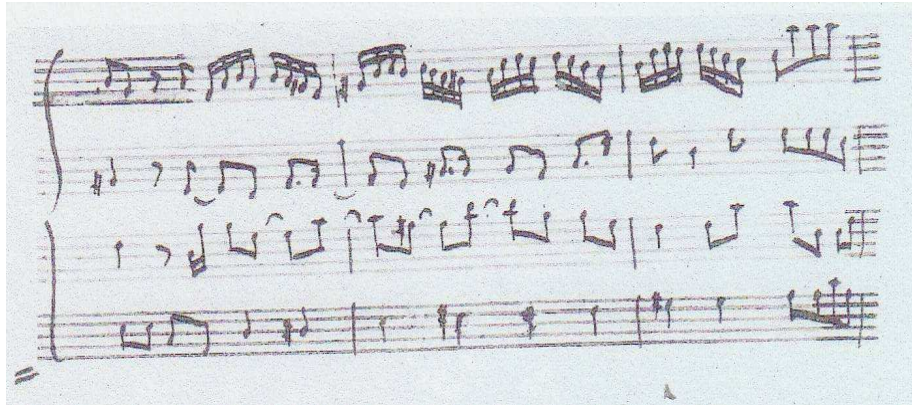
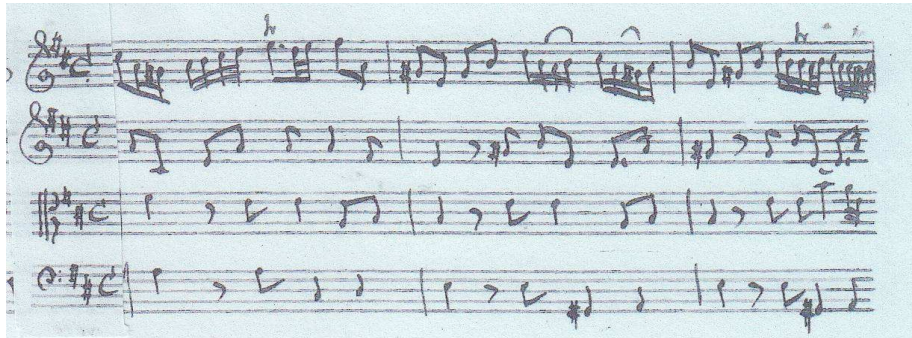
Die einmalige Wiederholung dieses Motivs einen Ton tiefer und die Gestaltung des Satzes durch weitere Bausteine mit einer jeweils kurzen Sequenzbildung ist ein treffendes Beispiel für die kompositorische Handschrift Romans.

Der erste dieser Bausteine beginnt im Bass in Takt 3 des Allegroteiles mit dem Grundton der Tonika, der nach dem Sprung einer Oktave aufwärts zum Auftakt einer abwärts verlaufenden Tonleiter wird. Ebenfalls mit dem Grundton als Auftakt wird, in Gegenbewegung zur Basslinie, in der ersten Violine der Akkord der Tonika in Achtelnoten aufwärts aufgefächert. Dabei wird die Folge der Kernnoten des Dreiklangs durch kleingliedrige Melodiebögen unterbrochen. Die in Viertelnoten in Takt 4 beginnende Tonleiter im Bass wird in der ersten Violine in Sechzehntelnoten weiter geführt.

Der Verlauf des aufsteigenden Dreiklangs wird punktiert geschrieben abgeschlossen. Die Verdichtung dieses Bausteins in den Ablauf einer Tonleiter führt mit der rhythmisch gleichen Schreibweise zum Beginn des folgenden Bausteins. Dieser fügt an den gebrochen geschriebenen Dreiklang der Doppeldominante einen kleinen, in zwei Sechzehntelgruppen verborgenen Tonleiterausschnitt an.

Die bis zum Abschluss des ersten Satzteils folgenden Motive sind Tonleiterstrecken, die zuerst, eingeleitet durch die mehrmalige Wiederholung des Grundtones beziehungsweise der Terz der Dominante, in Sechzehntelnoten über eine Oktave abwärts führen. Ab Takt 15 mit Auftakt wird das Tempo der in kleinen Werten geschriebenen Taktfolge durch eine in Achteln über eineinhalb Oktaven aufwärts zur Abschlusskadenz führenden Tonleiter aus dem Satz herausgenommen.

Nb.213: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 1. Satz, Takt 9-21



Dieses markante Kennzeichen Romanscher Kompositionen wird von Stig Walin folgendermaßen widersprüchlich bewertet. Einerseits positiv, da die „Fortspinnungsteile bei Roman eine Vielseitigkeit und eine unmittelbare Lebendigkeit“ entfalten würden, „die dem echt barocken Satz fremd war.“

Andererseits aber auch negativ, da der Satz [...],*„nämlich viel von der barocken Schwere, dem hohen Pathos, der fast übermenschlichen Kraft“*[...] verloren hätte. [...] *„Oft durchdringen die Sequenzierungsketten nicht den ganzen Stimmenkomplex, sondern die eine oder andere Stimme bewegt sich frei, was natürlich die Kraft der ganzen Sequenz verringert.*

[...] *Die unwiderstehlich vorwärtstreibende, einheitliche Bewegung [...] wird bei Roman auch in dieser Weise gehemmt, dass er den Satzteil von zuweilen recht scharf kontrastierenden Motiven aufbaut, die jedes für sich sequenzierend verwendet werden können, wodurch die Einheitlichkeit natürlich gebrochen wird.*“²⁰³

Ein weiteres Beispiel für eine Geataltung mit Hilfe *scharf kontrastierender Motive* bildet der Beginn des zweiten Satzteiles. Er verwendet weder eine Wiederaufnahme des Kopfmotivs noch die Dominante als harmonischen Grund für die aufgefächert abwärts verlaufenden Akkorde.

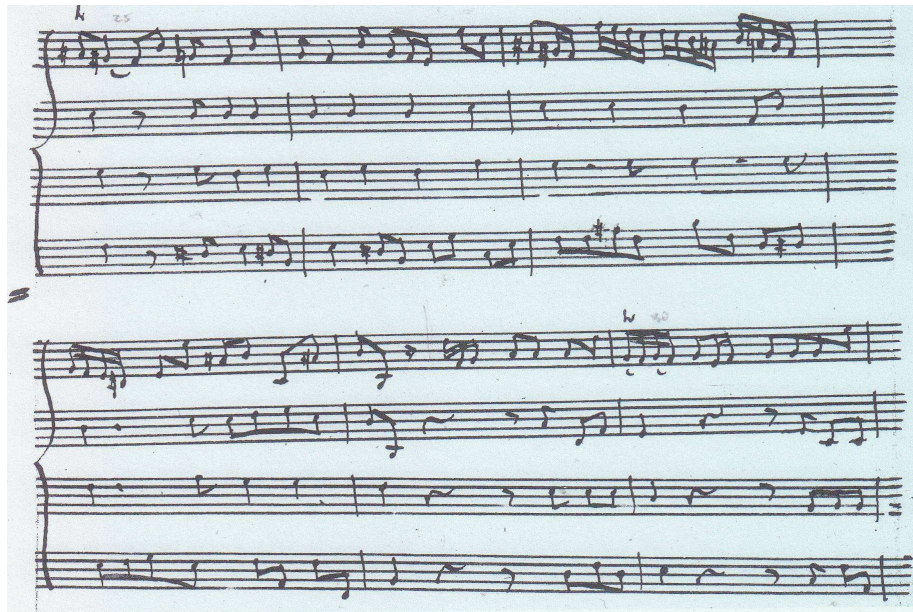
Die beginnenden Achtelnoten im Bass werden in der jeweils zweiten Hälfte der beiden Takte in den Sechzehntelgruppen der ersten Violine weitergeführt.

Der folgende, über 7 Takte gespannte Melodiebogen erscheint harmonisch von der Tonika in Takt 19 zur Mollparallele in Takt 25 gespannt. Er besteht aus kleinen, parallel zum Bass verlaufenden, synkopiert in großen Intervallschritten geschriebenen Bausteinen. Zum Abschluss in der Mollparallele führt eine in Sechzehntelnoten abwärts verlaufende Tonleiterstrecke.

Nb.214: Sibfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 1. Satz, Takt 21-30



203. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 366f



Mit der Wiederaufnahme des Kopfmotivs über fünf Takte beginnt der abschließende Teil des Satzes. Danach bestimmt eine aufsteigende Tonleiter den weiteren Verlauf. Die parallel zur Basslinie verlaufenden Kernnoten sind durch Melodiebögen in Sechzehntelnoten miteinander verbunden (T.29f). Ab Takt 33 wird der Beginn der Sechzehntelgruppen, ausgehend von einer Terz, bis zu einer Quinte erweitert, bevor dann ein in Achtelnoten abwärts aufgebrochener Dreiklang zur abschließenden Tonleiter führt. Eine in Gegenbewegung dazu über zwei Oktaven verlaufende Leiter ist die Einleitung zu der in großen Intervallschritten geschriebenen zweiten Kadenz

Der zweite Satz, ein Adagio, hat die Aufgabe einer klingenden Verbindung des ersten mit dem dritten Satz. Das ist einmal vom Halbschluss abzuleiten, der die 13 Takte beendet. Im Gegensatz dazu ist am Ende des ersten Satzes kein länger zu haltender Abschlussakkord zu finden. Statt der halben Note am Ende des ersten Abschnittes beendet hier eine in Achtelnoten geschriebene Kadenzformel den Satz.

Harmonisch besteht das Adagio aus einem ständigen Wechsel von Tonika und Dominante. Nach drei beginnenden Akkorden in Viertelnoten wird der jeweilige Dreiklang bogenförmig aufgefächert.

Eine Kombination von beginnendem Dreiklang und weiterführendem Tonleiterausschnitt verkürzt den Wechsel auf je einen Takt (T.4 und 5). Über den Viertelnoten der Unterstimmen führen die in Sechzehntelgruppen gebrochen geschriebenen Dreiklänge von Tonika (T.7) und Subdominante (T.8) zur, durch die Länge von zwei Takten betonten, Dominante (T.9 und 10).

Eine hemiolisch geschriebene Kadenz, die das Tempo der Sechzehntelkette aus dem Satz nimmt, führt über einen lang zu haltenden Sextvorhalt zum Abschluss des Satzes. Das *Volte* gibt die Anweisung, das folgende Adagio ohne Pause anzuschließen.

NB.215: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 2. Satz

Die Bezeichnungen des dritten Satzes oder genauer des dritten Teiles des ersten Satzes lauten *Allegro Assai* und *mezzo Forte*. Auffallender wie das für den gesamten Verlauf des Satzes geltende *mezzo Forte* ist wohl das *Fortissimo* an zwei eigentlich nicht nachzuvollziehenden Stellen des Satzes.

Zum einen sollen die letzten drei Akkorde plötzlich hervorgehoben werden. Zum anderen findet sich das *Fortissimo* mitten in einer, sich aus dem ansteigendem Verlauf der Sechzehntelketten in der ersten Violine eigentlich erst ergebenden Steigerung.

Die Dreistimmigkeit der beiden letzten Sätze - wobei die Violinen unisono geführt sind - ist ein für die Handschrift Romans typisches Merkmal. Die Viola wird in dieser Kombination häufig in die Melodiebildung mit einbezogen und wirkt als selbständige Mittelstimme zwischen Melodie- und Bassgruppe.

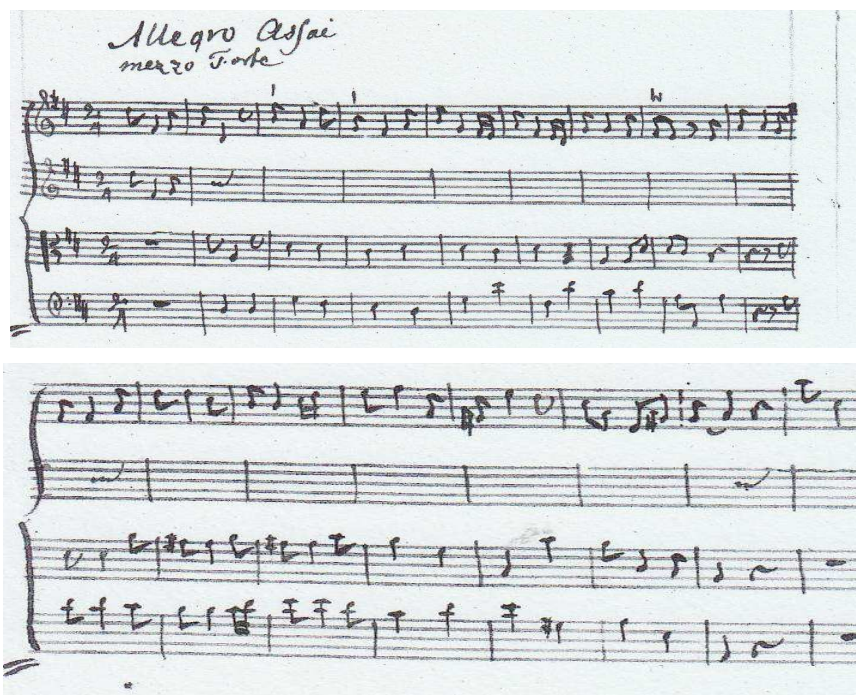
Ein bis auf wenige Takte gleichbleibender synkopierter Rhythmus ist das Kennzeichen des dreiteilig komponierten Satzteiles. In einer abwärts verlaufende Klangtreppe verbinden zwei, beziehungsweise drei Sekundschriffe die Kerntöne der wechselnden Dreiklänge von Tonika, Subdominante und Mollparallele.

Die Bewegung wird dann eine Oktave tiefer durch den über einen Vorhalt erreichten Akkord der Dominante abgeschlossen. Nach einem Takt begleiten die mit dem Grundrhythmus beginnende Viola und die Bassgruppe in Viertelnoten die abwärts springende Melodie.

Die folgenden acht Takte bleiben im Bereich der Dominante. Wie zu Beginn des Satzes beginnen auch hier die Unterstimmen einen Takt nach den Violinen. Sie übernehmen den synkopierten Rhythmus, der durch das Zusammengehen aller Instrumentengruppen betont wird, und verlassen ihn ab Takt 13, um in Viertelnoten die Kadenz zur Dominante zu gestalten.

Die verschiedenen, großen Intervallschritte in der Melodie umspielen die eigentliche Kernmelodie der acht Takte: eine aufsteigende, vom Auftakt ausgehende Tonleiterstrecke, die chromatisch über den Leitton als Vorhalt zur Dominante in Takt 16 führt (e-fis-g-gis-a).

Nb.216: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 3. Satz, T.1-19

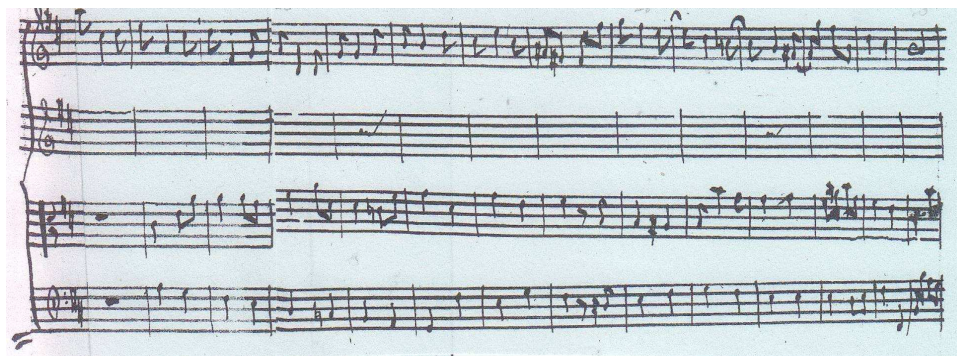


Das Kopfmotiv wird zu Beginn des Mittelteiles, im Ablauf leicht verändert, von den Violinen wieder aufgenommen. Die Bassgruppe macht, ab Takt 18, mit der zur Subdominante abwärts führenden Tonleiter das Gestaltungsprinzip des Satzes deutlich.

Tonleitern beziehungsweise Ausschnitte aus Tonleitern bilden die Melodien, deren Kernnoten in den Violinen von Intervallsprüngen umspielt werden, die durch kleine Gruppen von Sekundschritten verbunden sind.

Von dem auf diese Weise in Takt 22 erreichten Grundton der Mollparallele in Takt 22 führt der Satz von der Subdominante in Takt 22 in einer kleinen Tonleiterstrecke im Bass modulierend zum Beginn des dritten Abschnittes.

NB.217: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), 3. Satz, Takt 17-30



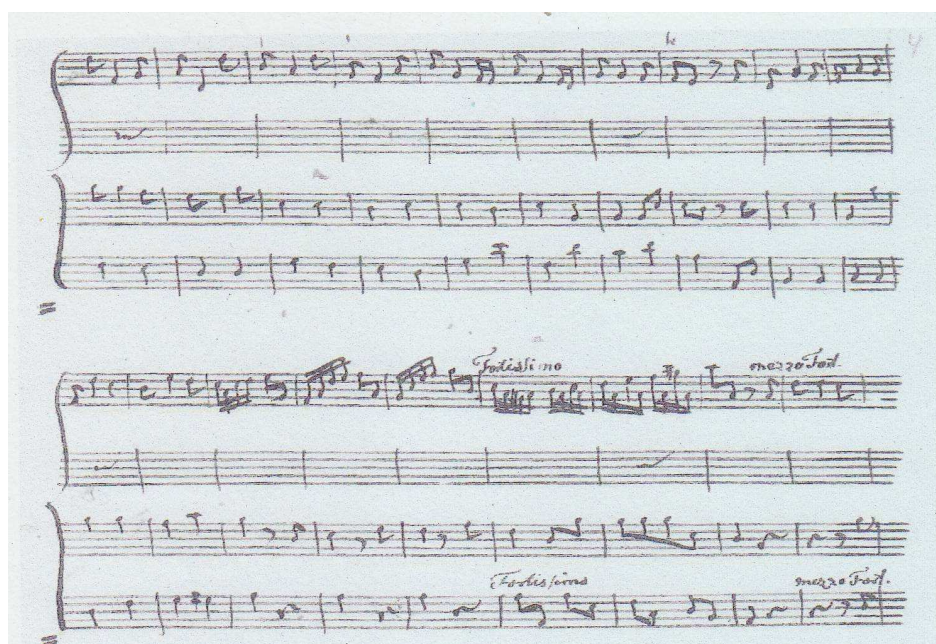
Die unveränderte Wiederaufnahme des Kopfmotivs wird in Takt 38 mit der Dominante abgeschlossen. In den folgenden Takten erfährt der Verlauf der Tonleiter der Dominante eine Steigerung, die zögernd mit einer taktweisen Fortschreitung beginnt (T.39 und 40) und ab Takt 41 schrittweise zum rhythmisch variierten Orgelpunkt über dem Grundton der Dominante verläuft.

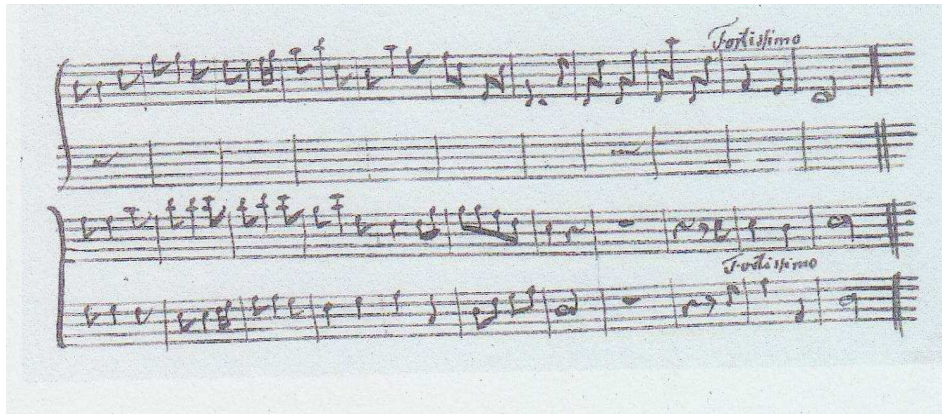
Der Grundrhythmus des Satzes wird ab Takt 43 umgewandelt. Die Bewegung der jeweils in Sechzehnteln über eine Oktave aufwärts aufgefächerten Dreiklänge wird noch von Achtelgruppen aufgehalten. Mit der Umspielung des Grundtones beginnt die über eine Oktave in Sechzehntelnoten notierte Tonleiter, deren Kernnoten stets zum Grundton zurückfallen. Der Abschluss der Steigerung wird im Notenbild durch ein eigentlich vorzeitig notiertes Fortissimo unterstrichen.

Die Schlussgruppe beginnt mit der Wiederaufnahme der Takte 9 mit Auftakt bis einschließlich Takt 16, die hier ohne Vorhalt zum Grundton der Tonika führt.

Nach einem in der ersten Violine aufgefächerten Tonikadreiklang - auch hier werden die aufsteigenden Kernnoten stets zum Grundton nach unten geführt - beschließt eine in drei Akkorden geschriebene Kadenz den Satz. Dabei ist festzustellen, dass das geteilte Kopfmotiv den zweiten Satzteil einrahmt.

Nb.218: Sinfonia D-Dur (MAB:RO), BeRI 14, 3. Satz, Takt 31-60





Ein sehr knapp gefasstes Allegretto Staccato beendet die Sinfonia. Harmonisch einfach geschrieben liegt der Wechsel von der beginnenden Tonika zur Dominante den ersten sechs Takten zu Grunde. Im zweiten Teil kehrt sich der harmonische Weg um. Melodisch wird der Satz durch eine in einem Bogen verlaufende Stufenleiter bestimmt, die aufwärtssteigend Quartan mit abwärts geschriebenen Sekundschriften verbindet. Mit den Schritten einer Quinte abwärts und dem Weg über den Leitton zur Dominante wird die als eigentliche Kernmelodie geschriebene Tonleiter umspielt.

Viola und Bassgruppe übernehmen im Abstand eines halben Taktes, den vorgegebenen $\frac{6}{8}$ -Rhythmus der Violinen. Dabei imitiert der Bass die ersten Melodieschritte.

Nach der Wiederholung beginnen die Violinen den zweiten Satzteil mit einer aufsteigenden Tonleiter, die, dem Satzbeginn folgend, von den Unterstimmen im Abstand eines halben Taktes beantwortet wird. Der Umwandlung der großen Intervallschritte des ersten Teiles in eine Tonleiter folgen auch die abschließenden Takte nach einer zwischenzeitlich trillerverzerrt geschriebenen Verzögerung des Aufstiegs in den Takten 9 und 10.



3.3.2 Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22

Ingmar Bengtsson rechnet diese Sinfonia zu den besten Orchesterwerken Johan Helmich Romans. Sie sei [...] „*technisch ausgereift*“, und würde [...] „*ungewöhnlich gute Proportionen zwischen den vier Sätzen*“ aufweisen.²⁰⁴

Bertil van Boer bezeichnet sie als zu einer Art orchestralem Versuch gehörend, mit dessen Hilfe Roman zeigen wollte, dass er mit den neuen musikalischen Möglichkeiten der fürstlichen Privatkanpelle konkurrieren könne.

Er stellt fest, dass [...] „*they appear in some sense to be linked as experimental symphonies that show at writing in a four-movement form that becomes less and less associated with the church symphony over time. [...] There is no evidence, that they were written with any particular in mind, save as further progress in mastering a new genre and possibly for use by Brant in the public concert series in competition with the Ducal Kapelle.*“²⁰⁵

Der erste Satz beginnt mit dem Grundton und der Quinte der Tonika, die jeweils in Achtelnoten über einen Takt gehalten werden. Viola und Bassgruppe ergänzen mit aufgebrochen geschriebenen Dreiklängen die Harmonie.

204. I.Bengtsson, Roman, Instrumentalmusik, S. 352.

205. B. v.Boer, Stilistic Chronology, S. 471f.

Nach dem in Terzen parallel in den Violinen abwärts geführten Tonleiterausschnitt der Dominante, dem darauf folgenden in allen Stimmen aufgefächerten Tonikadreiklang führt ein Akkord der Dominante als Auftakt zum nächsten Baustein.

Nb.219: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, Beginn 1. Satz



Die Verbindung der Takte 1 und 3 - der in Achtelnoten gehaltene Grundton der Tonika und die in eine Tonleiter umgewandelte Weiterführung - scheint die Keimzelle für die weitere motivische Gestaltung des Satzes zu sein. So beginnt in Takt 5 eine schrittweise abwärts führende Sequenz, in welcher nach der in Achtelnoten über einen Takt geschriebenen Quinte der Tonika die Terz der Subdominante in kleingliedrigen Melodiebögen umspielt wird.

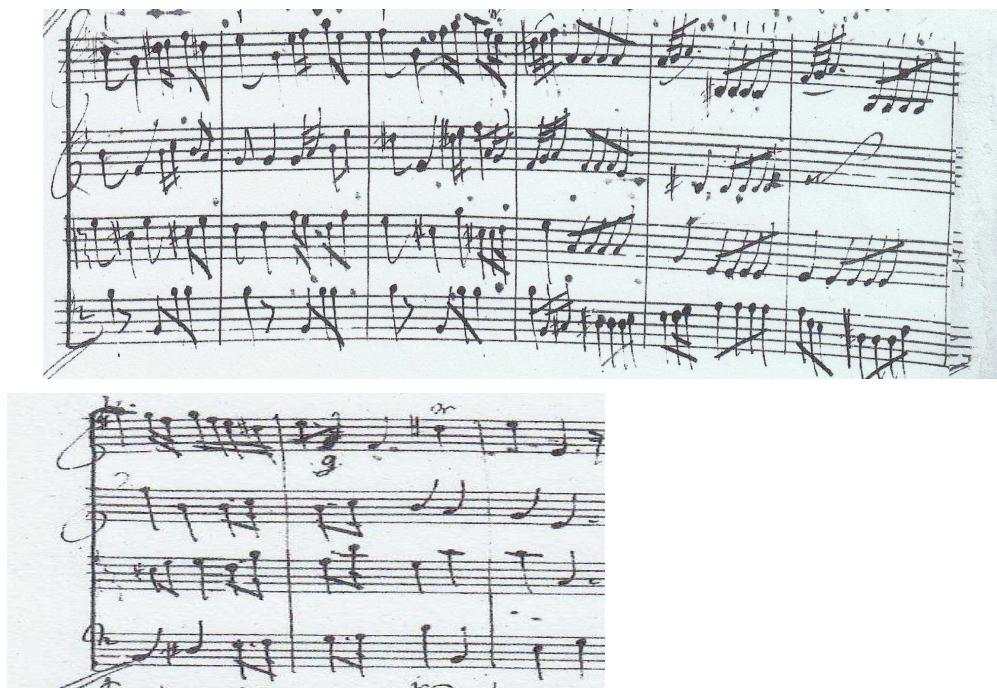
Nb.220: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 1. Satz, Takt 5-10



Nach einer dreitaktigen synkopiert geschriebenen vorwärtstreibenden Überleitung schließt ein Motiv an, in dem die Reihenfolge - Achtelnoten, kleingliedrige Weiterführung - der Takte 5f in der Reihenfolge umgekehrt und in einem Takt zusammen geführt wird.

Der, im Gegensatz zur Synkopierung, stockend wirkende Baustein wird zweimal abwärts geschrieben wiederholt und mündet in einen zur abschließenden Kadenz führenden Tonleiterausschnitt.

Nb.221: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 1. Satz. Takt 11-19



Hier wird der Verlauf des Satzes deutlich unterbrochen. Das geschieht durch die in Akkordblöcken geschriebenen Takte 19f. Über vier Takte haben alle Instrumentengruppen den gleichen Rhythmus: in der ersten Violine eine im Oktavabstand zu wiederholende Viertelnote, zuerst ohne, dann mit Punktierung und, nach einer kleingliedrigen Pause, die entsprechende, notenmäßige Ergänzung. Die anderen Stimmen vervollständigen die Akkordfolge von Tonika, Dominante und wieder Tonika. Dieser Rhythmus wird in den folgenden Takten zuerst im Wechsel von Mittelstimmen und Bass und dann über zwei Takte in den Mittelstimmen weitergeschrieben.

Darüber liegt zuerst in der ersten Violine, darauf folgend im Bass das krebsgängig veränderte Motiv der Takte 14f. Durch die Umkehrung der Notenfolge bekommt der Baustein eine weiterführende, vorwärtstreibende Wirkung.

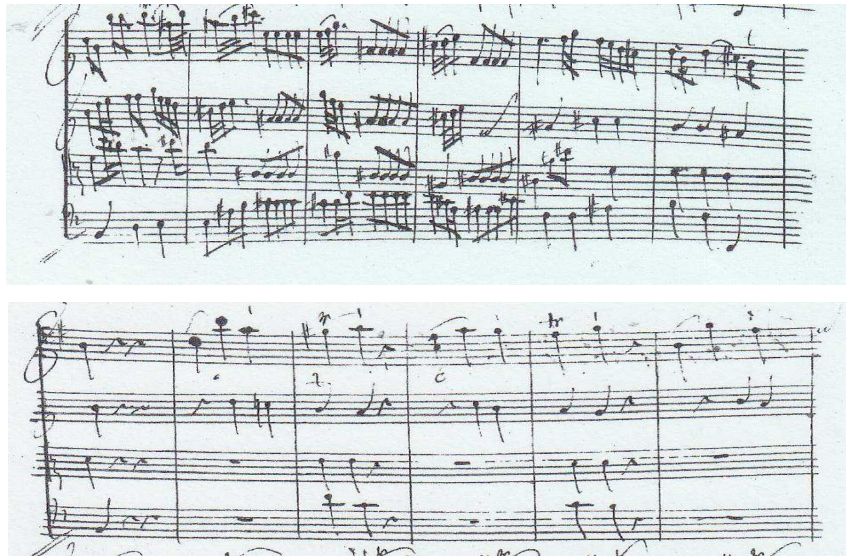
Nb.222:Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 1. Satz, Takt 17-28



Die Bewegung des hier zur Mollvariante der Dominante führenden Bausteins der Takte 14f wird in Takt 53 nicht nur durch eine Pause von einem halben Takt, sondern auch durch die Schreibweise der folgenden Takte unterbrochen. Der Weg der ersten Violine in Viertelnoten zu dem trillerverzierten Seufzervorhalt in Takt 55 beginnt mit dem Schritt eine Sexte aufwärts. Die zweite Violine begleitet nach einer zusätzlichen Viertelpause mit einem kleinen Tonleiterausschnitt. Die Unterstimmen ergänzen den Vorhaltsakkord und seine Auflösung. Der Baustein wird zweimal, immer einen Ton tiefer, wiederholt.

Zur Generalpause führt eine Wiederaufnahme der Takte 11-17, wobei die aufsteigende Synkopierung (T.11f) hier in eine vorwärts treibende Achtelfolge umgewandelt ist. Eine deutlich fühlbare Tempoverzögerung wird nach einer punktierten Viertelnote und einem kleinen Melodiebogen durch einen punktiert geschriebenen, auftaktig wirkenden, Taktabschluss vor dem Abschlussakkord erreicht.

Nb.223: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 1. Satz, Takt 47-58



Die zweifache Unterbrechung des Satzverlaufes durch eine scheinbare Tempoverzögerung findet eine weitere Entsprechung am Ende des Satzes. Dies aber mit einem wichtigen Unterschied: Was vorher durch Vergrößerung der Notenwerte erreicht wurde, wird nach den beiden vorbereitenden Bausteinen, durch einen direkten Übergang real umgesetzt.

Der Akkord der Dominante als Auftakt und die Bezeichnung *Volti subito*, führen zum Beginn des mit *Larghetto* überschriebenen zweiten Satzes.

NB.224: Sinfonia e-Moll: (MAB:RO), BeRI 22, 1. Satz, Takt 77-86



Zweimal wird der Ablauf des langsamen Satzes durch Bausteine unterbrochen, die sich deutlich vom Kopfmotiv und den anderen formalen Gegebenheiten unterscheiden. Deswegen ist der formale Aufbau des Satzes folgendermaßen zu beschreiben:

A: Takt 1-18 B: Takt 19-53 C: Takt 54-86

Das Larghetto wird von Stig Walin, ausgehend vom harmonischen Weg zur Dominante, der bis zur ersten der beiden Wiederholungen abgeschlossen wird, und der Wiederaufnahme des Satzbeginns in den Takten 10 und 11 als *Sonattensatz*²⁰⁶ bezeichnet. Die Einordnung des Satzes von Ingmar Bengtsson: „Grenzfall 2/3-teil. ohne Rep. Siziliano“²⁰⁷ stimmt offensichtlich mit dem vorliegenden Partiturbild nicht überein, das die Wiederholung beider Satzteile vorschreibt.

Das Besondere dieses Satzes ist nicht nur die als zusätzliche Farbgebung gedachte Verwendung der beiden *Flauti Traversieri d'Amore*.²⁰⁸ Als zusätzliche Farbe, weil die Stimmen der beiden Altflöten im Unisono mit der ersten Violine verlaufen. Walin gibt keine Begründung für die Verdoppelung der Stimmen. Er beschreibt nur den Zustand der Partitur, in der „zwischen die Seiten 5 und 6 [...] zwei Stimmblätter hinein gebunden, die ‚Traversieres d'Amour‘ bezeichnet und für Flöten in A geschrieben“ sind.²⁰⁹ Soweit die offensichtlichen Gegebenheiten der vorhandenen Partitur. Für eine Interpretation des Satzes ergeben sich aber zusätzliche Fragestellungen. Die klangliche Konzentration der beiden Altflöten auf nur eine der Orchesterstimmen ist als nicht wahrscheinlich zu bezeichnen. Die Angabe vor der Stimme der ersten Violine bezeichnet wohl die Zahl der zusätzlichen Instrumente und die Art und Weise ihrer Notation.

206. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 315.

207. I. Bengtsson, Instrumentale Gattungen, S. 104.

208. Artikel: Flauto d'amore, in: Lexikon der Flöte, Herausgeber: Andres Adorian und Lenz Meierott, Laaber 2009, S. 276f: Flauto d'amore - Liebesflöte - flute d'amour - tenor flute: Historische Typen [...] im 18. Jahrhundert sind zumeist in A, eine kleine Terz unter der Normalhöhe gestimmt. Die Benennung [...] mag auf den im Vergleich zum Normalinstrument sanfteren und weicheren Klang, oder auch auf die Analogie zur ebenfalls um eine kleine Terz tiefer gestimmte Oboe d'amore zurückzuführen sein. Beliebt war im 18. Jahrhundert die auch von Quantz (1752) erwähnte Praxis, tiefere Instrumente zur Häufung von Gabelgriffen zu vermeiden. [...] E-Dur wurde auf diese Weise zu G-Dur.

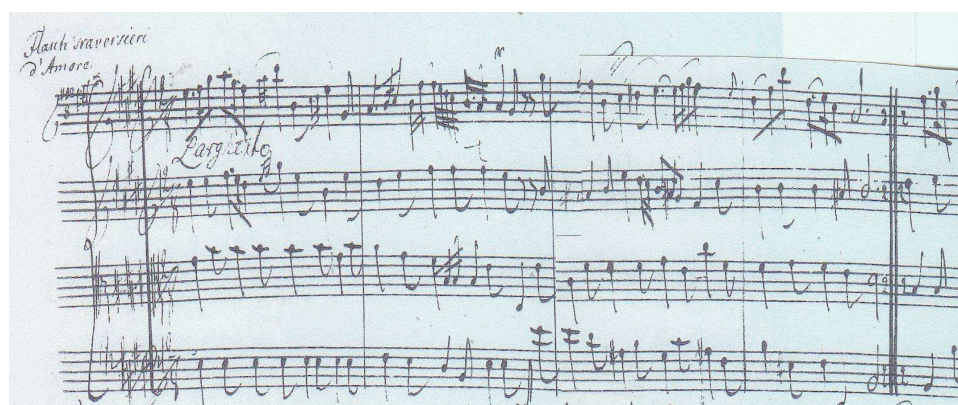
209. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 260.

Das kleine g im 6-ten Takt der zweiten Violine - es ist die einzige Stelle, die nicht dem Stimmumfang der Flöte entspricht - kann weggelassen werden, da die Note in der Viola und in der Bassgruppe vorhanden ist. Es wäre also absolut möglich, die Flöten im Unisono mit beiden Violinen zu verwenden.

Das Kopfmotiv besteht eigentlich aus der Kernmelodie einer Tonleiter, die über dem im Siziliano-Rhythmus beginnenden Bass über zwei Takte gespannt ist und durch die Terz der Tonika abgeschlossen wird.

Allerdings wird dieser an sich einfache Verlauf durch Tonwiederholungen, durch zusätzliche Intervallsprünge von bis zu einer Oktave, durch kleingliedrige Verbindungslinien und andere Verzierungen zum Singen gebracht. Im dritten Takt entwickelt die zweite Violine parallel zum Bass, eine Gegenmelodie zur aufsteigenden Linie der ersten Violine. Beide gehen über die Schritte der Kadenz zum Grundton der Dominante.

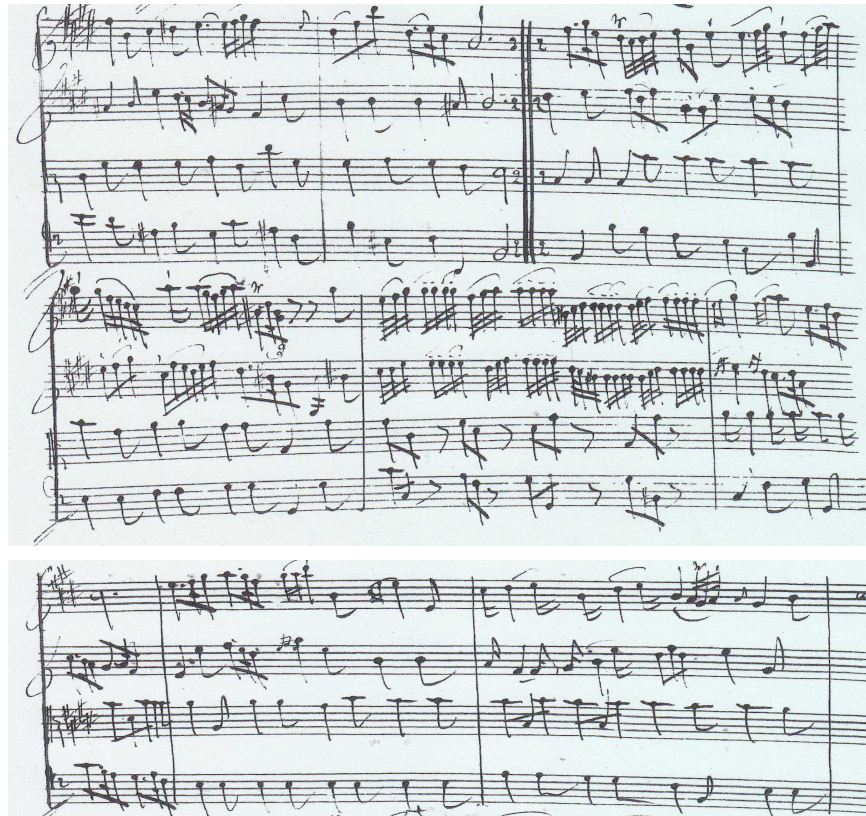
Nb.225: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22. Beginn 2. Satz



Im Gegensatz zum Satzbeginn führt die Kernmelodie der Takte 5 in punktiert, beziehungsweise kleingliedrigen Leiterausschnitten geschrieben, im Gegenrhythmus zur Basslinie zuerst aufwärts. Der Weg zur Durvariante der Oberterz verbindet beide Violinen in einer Parallele von Terzen und ihre Bewegungsrichtung mit der aufsteigenden Linie der Bassgruppe.

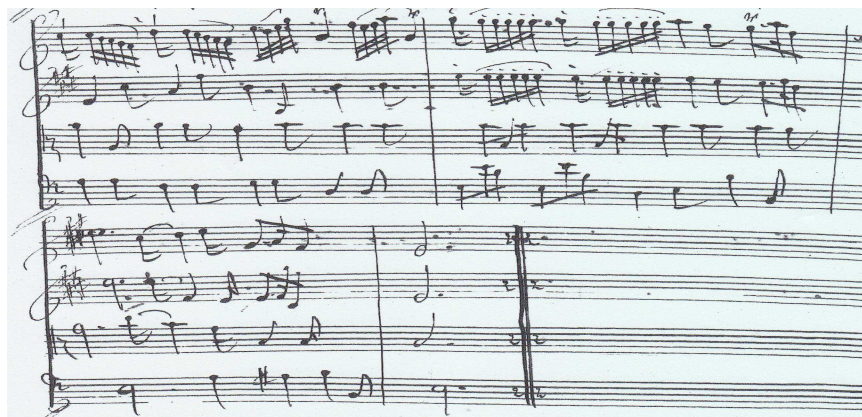
Im folgenden Takt führen kleingliedrig geschriebene Vorschläge, deren Endton dann in Sechzehntelnoten weiter gehalten wird, über den modulierenden Schritten der Unterstimmen, zurück zum Grundrhythmus des Satzes und über eine abwärts verlaufende Modulation zum Beginn des dritten Satzteiles.

Nb.226: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 2. Satz, Takt 3-11



Mit der Wiederaufnahme des im zweiten Takt leicht abgewandelten Kopfmotivs beginnt in Takt 11 auf der Subdominante der Baustein der Takte 6 und 7. Nach den in Sechzehntelnoten geschriebenen kleinen Tonleiterausschnitten führen kleingliedrige Melodiebögen, deren Spitzenton abwärts zum jeweils in einer Viertelnote gehaltenen Grundton der Dominante springen, zur Betonung der Tonika über einen halben Takt. Abgeschlossen wird der Satz durch den Baustein, der auch den Mittelteil beendet hat.

Nb.227: Sinfonia e-Moll: (MAB:RO), BeRI 22, 2. Satz. Takt 12-15



Die Form des dritten Satzes ist, ausgehend von der Aufteilung durch die vorgegebene Wiederholung, zweiteilig. Walin charakterisiert ihn auch als einen „sowohl vom Bau, wie auch dem Charakter nach echten [...] Tanzsatz.“²¹⁰ Die zwei Teile und der harmonische Weg von der Tonika zur Dominante zum Abschluss des ersten Satzteiles hin entsprechen dieser Einordnung.

Dagegen stehen aber die verschiedenen Wiederaufnahmen des Kopfthemas im Verlauf des Satzes:

- a. am Anfang des Satzes (Tonika)
- b. nach dem Wiederholungszeichen (Dominante),
zwei weitere Male im Verlauf des zweiten Satzteiles
- c. in Takt 73 auf der Tonika, eingeleitet mit dem eigentlichen Abschluss, und
- d. Takt 89 ebenfalls auf der Tonika zu Beginn der letzten zwölf Takte.

Für Ingmar Bengtsson führt die Tatsache, dass durch die letzte Wiederaufnahme der Satz eigentlich abgerundet und dass dadurch kein neuer Abschnitt begonnen wird, zu der Bezeichnung: *Dreiteiligkeit mit Wiederholungen*.²¹¹

Dem widerspricht aber die aufteilende Wirkung des Doppelstriches, und der harmonische Verlauf des Satzes, der nach der Dominante des beginnenden zweiten Satzteiles deutlich zur Tonika als bestimmende Stufe des abschließenden Abschnittes zurückkehrt. Dadurch entsteht eigentlich die von Stefan Kunze beschriebene „dreiteilige Binnengliederung innerhalb der übergeordneten Zweiteiligkeit.“²¹²

Die in Vorder- und Nachsatz gegliederten acht Takte des Kopfmotivs bilden einen Melodiebogen, dessen Kernnoten jeweils auf dem Taktschwerpunkt notiert sind. Der beginnende Wechsel nach jeweils zwei Takten wird ab Takt 5 auf einen Takt verkürzt, wobei die Wiederholungen der Kernnoten hier über dem Beginn der Grundtonleiter im Bass als Anfangs,- und Endnoten kleiner Melodiebögen geschrieben sind. Der ab der Quinte abwärts verlaufende Tonleiterausschnitt führt zur Dominante und weiter zum Beginn einer Sequenz von in Triolen aufgefächerten Akkorden.

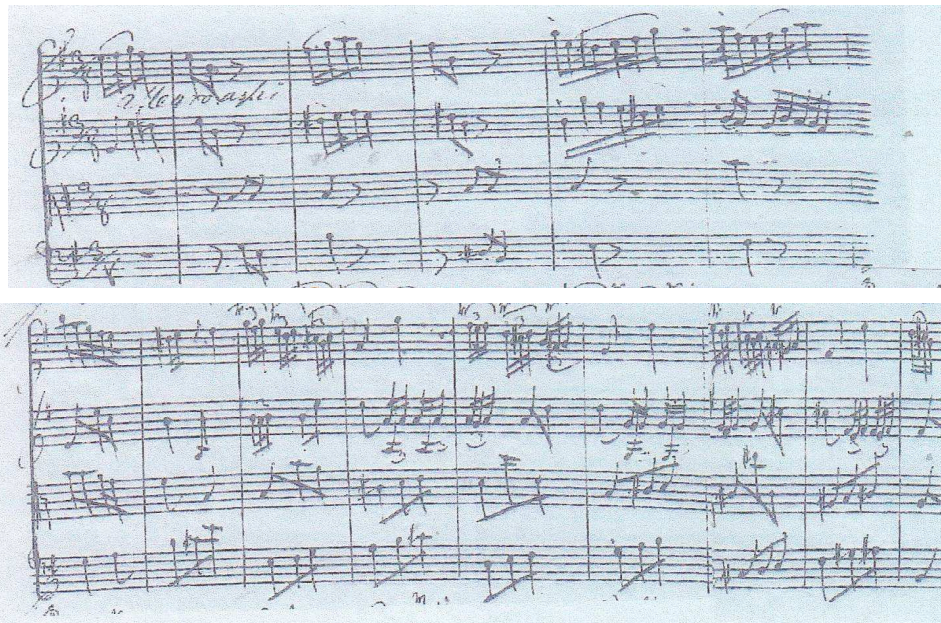
210. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 326.

211. I. Bengtsson, *Instrumentale Gattungen*, S.105.

212. St. Kunze, *Sinfonie 18. Jahrhundert*, S. 88.

Die über jeweils einen Takt abwärts verlaufenden Triolenketten der ersten Violine werden im Takt darauf in der zweiten Violine mit dem Grundton des Akkordes weitergeführt. Darüber wiederholt die erste Violine den Umfang des Akkordes durch eine lombardisch geschriebene Folge von Grundton und Septime.

Nb.228: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, Beginn 3. Satz, Takt 1-15



In Terzen parallel zu der ab Takt 15 im Bass aufsteigende Tonleiter der Dominante - das letzte Achtel des Taktes wird zum Grundton zurückgeführt - verläuft in der ersten Violine, mit der Terz beginnend, ein Ausschnitt dieser Tonleiter. Die Melodie betont dabei den Grundton, trillerverziert, über jeweils die letzten zwei Achtel des Taktes.

Nb.229: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 3. Satz, Takt 13-18



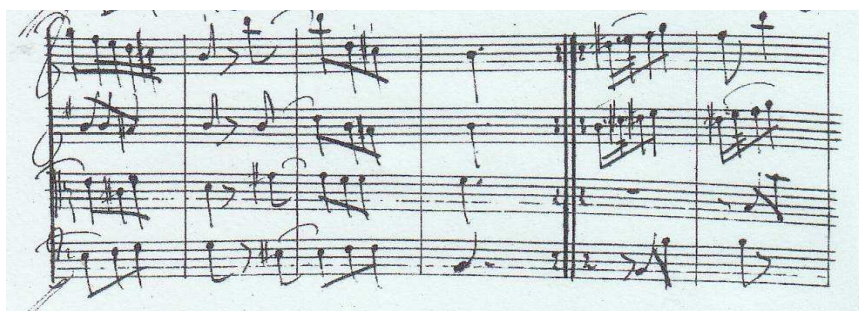
Kleine Tonleiterausschnitte in Gegenbewegung zwischen Bass und den Violinen, die nun wieder die den Verlauf unterbrechende Schreibart des Satzbegins aufnehmen, führen zum Abschluss des ersten Satzteiles.

Nach dem Wiederholungszeichen beginnt eine Variation des ursprünglichen Kopfmotivs. Im Gegensatz zu den beiden Teilen von jeweils vier Takten entsteht durch die Wiederholung des ersten Taktes ein insgesamt viertaktiger Baustein, der aber wie das Kopfmotiv in Vorder- und Nachsatz gegliedert ist. Der zweitaktige Vordersatz wird dabei von der zweiten Violine durch den Baustein des ersten Taktes mit dem Nachsatz verbunden. Harmonisch führt der Weg dieser vier Takte von der Dominante zur Tonika. Melodisch variiert und über den durchlaufenden Achtelnoten der beiden Unterstimmen, von der zweiten Violine mit einer Kette von kleingliedrigen Triolen begleitet, führen die folgenden vier Takte harmonisch von der Tonika e-Moll über D-Dur zum h-Moll des folgenden Bausteines.

Dieser nimmt den Nachsatz mit seiner melodisch abwärts führenden Diktion zweimal auf. Begleitet wird der lombardisch geschriebene, punktiert abwärts führende, aufgefächerte Dreiklang, zuerst von gleichbleibenden Sechzehntelnoten der zweiten Violine, die dann im zweiten Takt in die Folge einer Achtel- und einer Viertelnote umgewandelt werden.

Eine weitere Steigerung der motivischen Spannung ergibt die im Unisono beider Violinen geschriebene Triolenkette. Nach zwei Takten wird sie durch den in Sechzehntelnoten ebenfalls unisono in den Unterstimmen aufgefächerten D-Dur-Dreiklang aufgefangen, der dann zum G-Dur des nun wieder im Grundrhythmus verlaufenden Satzes leitet.

Nb.230: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 3. Satz, Takt 31-42



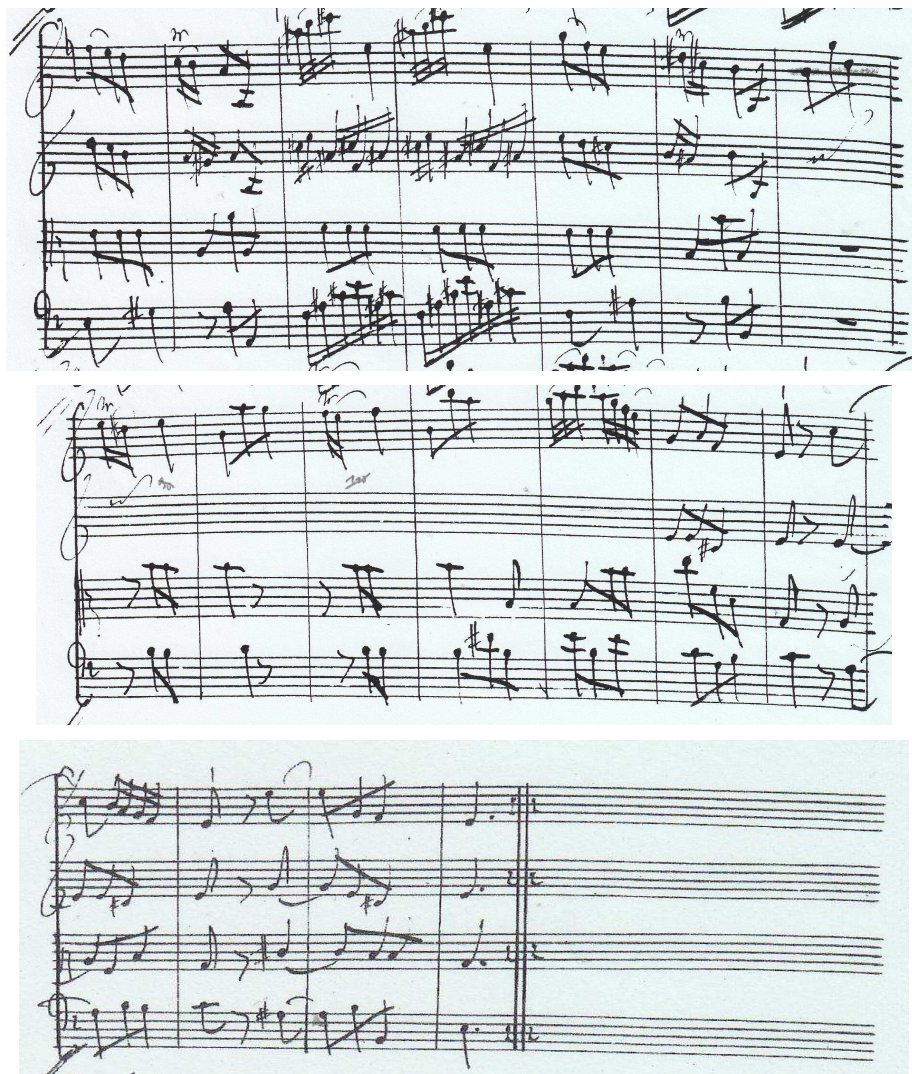


Nach einer Folge zweitaktiger Bausteine, bestehend jeweils aus einem aufgefächerten Dreiklang und der verbindenden, über drei Töne absteigenden Tonleiterstrecke, bildet der Nachsatz des Kopfmotivs den Abschluss des zweiten Satzteiles. Dabei werden die beiden kleingliedrigen Melodiebögen des ursprünglichen Verlaufes jeweils von einer Kette von drei Achtelnoten eingeleitet. Die abschließende Sechzehntelstrecke führt zum in der Melodie gebrochen geschriebenen Akkord der Dominante.

Die Takte 73f beginnen mit einer melodisch abgewandelten Wiederaufnahme des Kopfmotivs, die unisono in den beiden Violinen eine Sexte aufwärts springt. Es folgen zwei Sekundschritte zum trillerverzierten Grundton des Akkordes. In der zweiten Wiederholung dieses Bausteins wird der Anfangsschritt zur Oktave ausgedehnt. Der so beginnende Nachsatz führt dann nach einem abwärts verlaufenden Tonleiterausschnitt über den trillerverzierten Leitton zum Grundton der Tonika zurück.

Ein in Sechzehntelnoten aufgefächelter Dreiklang beginnt die Überleitung zu einer Wiederaufnahme der Takte 73f, deren Verlauf zum Akkord der Tonika zweimal durch einen Trugschluss (T.96 und 98) unterbrochen wird.

Nb.231: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, 3. Satz, Takt 83-100



Eine Bourrée ist wohl das formale Vorbild des abschließenden Satzes dieser Sinfonia. Er beginnt mit der Tonleiter der Tonika, deren Verlauf nach dem Auftakt zum Grundton zuerst in eine Treppe von Terzen verändert ist. Ab Takt 3 kehrt das Motiv wieder mit den ursprünglichen Sekundschritten einer Tonleiter zum Grundton zurück. Das Kopfmotiv der Violinen wird durch das Unisono aller Gruppen im Abstand von zwei Takten auf dem harmonischen Grund der Dominante beantwortet. Die erste Wiederholung des Bausteins führt nach G-Dur, die zweite, nach dem Auftakt in C-Dur beginnend, in einen anfänglich punktiert geschriebenen Melodiebogen verändert, bringt den ersten Satzteil zum Abschluss auf der Oberterztonart.

Nb.232: Sinfonia e-Moll (MAB:RO), BeRI 22, Beginn 4. Satz



Nach dem Doppelstrich verändert sich der Baustein, der ab Takt 5 mit den Tonwiederholungen begonnen hat. Statt mit dem Auftakt eines großen Sprunges in Viertelnoten verkürzen hier Achtelnoten in zwei Sekundschritten den Weg zu den sich wiederholenden Viertelnoten der Akkorde von Dominante und Tonika. Daran schließt sich nach dem Sprung einer Septime abwärts ein Leiterausschnitt zum Grundton der Dominante an.

Nach der Wiederholung der zwei Takte folgen Melodiebögen, die jeweils mit den Kernnoten der a-Moll-Tonleiter beginnen. Eine weitere kleine Tonleiterstrecke leitet, in einer Parallele zur Bassgruppe geführt, zum über einen Takt gehaltenen Grundakkord der Tonika (T.28).

Der Baustein der eigentlich über einen Takt gehaltenen Viertelnoten ab Takt 5 wird in der Folge in eine Umspielung der jeweils ersten Kernnote, durch die obere und untere Wechselnote leicht verändert.

Nach der Wiederholung und dem Sprung einer Septime aufwärts gelangt der Satz wieder zum eigentlichen Kernmotiv, einer Tonleiter, zurück. Zweimal von aufwärts verlaufenden Wellen in Achtelnoten unterbrochen, führt diese Tonleiter über eine Dezime abwärts zur Schlusskadenz, und damit zum Abschluss des Satzes und der Sinfonia.



Die Orchestermusik, und hier besonders die Form der Sinfonie, nimmt im Werk von Johan Helmich Roman, dem *Vater der schwedischen Musik*, einen wesentlichen Platz ein. Das wird schon durch die Anzahl der Werke deutlich, die aus seiner Feder stammen. Allerdings ist wohl anzunehmen, dass die Begründung dafür die öffentlichen Konzerte in Stockholm waren, die von ihm initiiert und durchgeführt wurden. Im Gegensatz dazu mussten sich seine Nachfolger auf dem Posten des Hofkapellmeisters stärker nach dem grundsätzlichen Interesse des Hofes für die Oper und dem Vorhaben von Gustav III., der Gründung einer schwedischen Nationaloper, richten. Die Sinfonie als bedeutende musikalische Form trat in den Hintergrund. Stig Walin beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen:

„Aber später, von der Thronbesteigung des Königspaares Adolf Frederik und Lovisa Ulrika im Jahre 1751 ab, scheint das große Wünschen auch des Stockholmer Hofes - insofern ein derartiges Wünschen überhaupt rege war - vor allem auf die szenische Musik eingestellt gewesen zu sein. Besonders die Königin hatte ein starkes Interesse für die Oper, und die Liebe Gustav III. zum Theater und seine, vielleicht nicht aus musikalischen Motiven hervorgegangene Förderung einer einheimischen Oper sind ja allgemein bekannt. [...] Eine Hauptaufgabe der meisten unmittelbar nach Roman folgenden Hofkapellmeister wie Uttini, Kraus, Vogler, Haeffner war somit die Komposition von Opern und die Inszenierung von Operaufführungen. Die Sinfonien, die jene Meister gegebenenfalls schrieben, dürften nur selten der höfischen Dienstpflicht entsprungen sein.“²¹³

213. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 201

Noch deutlicher wird die Bewertung der Sinfonie nach der Wirkungszeit von Johan Helmich Roman in einem Beitrag, der im Journal för Litteraturen och Theatern aus dem Jahr 1812 zu lesen ist:

*„Selten im Theater und eigentlich nie im Konzertsaal wird einer Sinfonie Beifall gezollt, auch dann nicht, wenn es sich um ein Meisterwerk handelt. Eher werden weniger wertvolle Kompositionen von Schöpfern, die weniger Können und Begabung aufzuweisen haben (oder sogar gar keinen schöpferischen Geist und Wissen), mit Applaus bedacht. Der Konzertbesucher betrachtet auch die meisterhaft geschriebene Symphonie [...] als eine Art Wandgemälde, und glaubt, dass es nicht wert, seine Aufmerksamkeit darauf zu verwenden, welche dann den leicht formulierten Delikatessen des Konzertsals den Solostücken fehlen würde. Ich will damit sagen, dass wen jemand eine Symphonie und ein solistisches Werk von gleicher Länge und Qualität aufführt, darauf achtet, dass die Qualität der Aufführung beider Werke gleich vollkommen ist, das Solostück oder die Aria mit Beifall überschüttet wird, während sich für die Symphonie keine zwei Handpaare zum Applaus rühren würden.“*²¹⁴

Diese Entwicklung betraf Johan Helmich Roman aber nicht weiter. Durch die Umsiedlung auf sein Privatgut löste er sich vollständig von Stockholm und dem Konzertleben dieser Stadt.

214: Journal för Litteraturen, hier zitiert nach Walin, Stig: Beiträge zur Geschichte der Schwedischen Sinfonik, Stockholm 1941, S. 249.

Zusammenfassung

Johan Helmich Roman (1694-1758) ist sicher einer der bedeutenden Vertreter der Musikgeschichte Schwedens im 18. Jahrhundert. Ein wichtiger Teil seines Lebens und seiner musikalischen Tätigkeit fällt in die sogenannte Freiheitsepoche (1719-1772). Sie beginnt mit dem Rücktritt von Königin Eleonora zugunsten ihres Ehemannes Friedrich I. und endet mit der Staatsreform durch Gustav III. Diese Epoche der schwedischen Geschichte ist durch den Niedergang des Landes als Großmacht und durch die sich steigernde Bedeutung des Bürgertums gekennzeichnet.

Roman gehört zu einer Musikergeneration, deren instrumentale Ausbildung von J.A. Miklin in einem Brief an Abraham A. Hülphers folgendermaßen beschrieben wird:

*„[...] Die alten, wie Roman, Pape, Engelhardt, Zellbell und alle, die die Musik nach deutscher Art gelernt hatten, konnten fast alle Instrumente spielen; wählten doch ein Hauptinstrument aus; vom Ende der Regierung König Frederiks an aber ist das Prinzip immer mehr etabliert worden ein einziges Instrument auszuwählen, um eine um so größere Perfektion darauf zu gewinnen. [...]“*²¹⁵

Romans Hauptinstrument waren Violine, Oboe und Querflöte, die Instrumente also, für die er Solokonzerte geschrieben hat.

Grundsätzlich ist wohl davon auszugehen, dass sein Werkverzeichnis größtenteils Kompositionen enthält, deren Entstehung - bis auf die Vokalwerke, die in seinen letzten Lebensjahren geschrieben worden sind - durch seine beruflichen und gesellschaftlichen Verpflichtungen bedingt ist.²¹⁶ Die Liedversionen beruhen wie die Komposition der Schwedischen Messe aus dem Jahr 1752 - Svenska messan - auf den Bemühungen Romans, der Landessprache größere Geltung zu verschaffen, sie im kirchlichen Bereich gleichberechtigt mit dem Lateinischen zu behandeln.

Bis auf Oper und Oratorium finden sich im Verzeichnis der Werke Romans, neben den angesprochenen Vokalkompositionen eigentlich alle Formen instrumentaler Musik.

215. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 96

216. Verzeichnis der Instrumentalwerke von Ingmar Bengtsson: BeRI=Bengtsson, Romans Instrumentalverk; Vokalwerke: Anna Lena Holm: HRV=Holm, Romans Vokalverk.

Es entstanden Solosonaten für Cembalo, die Sonaten für Violine beziehungsweise Viola - die Assaggi - Duette und Trios, Triosonaten - hier finden sich, ganz im Gegensatz zu den Sinfonien, auch Fugen beziehungsweise fugierte Satzanfänge (z.B.: Ouvertüre B-Dur MAB:RO, BeRI 43) - Konzerte für verschiedene Soloinstrumente, Suiten und Sinfonien für unterschiedliche Orchesterbesetzungen.

Die Festanstellung als Vizekapellmeister, die Roman bald nach seiner ersten Fortbildungsreise nach England erhielt, und auch die spätere Bestallung zum Hofkapellmeister verdankt er nicht nur seiner großen musikalischen Begabung, sondern sicherlich auch seinem allgemeinen Bildungsstand, der durch ein Verzeichnis der Bücher seiner Bibliothek zu belegen ist.

In dieser über zweihundert Titel umfassenden Liste finden sich neben allgemeinen Schriften vierzehn Grammatiken und Wörterbücher, aber auch Werke mit medizinischem und allgemein naturwissenschaftlichem Inhalt. Dazu kommen wichtige musiktheoretische Werke der Zeit. Es handelt sich dabei um Schriften von Sebastian Brossard, Johann Mattheson, Anton Werckmeister, Johan Georg Neidhardt, Johann Gottfried Walter, Godfrey Keller, Johann Christoph Pepusch, Friedrich Erhardt Niedt, um nur einige zu nennen.²¹⁷

Abraham Magnusson Sahlstedt beschreibt in der Äreminne aus dem Jahr 1772 Roman als einen Menschen, der *„in der Jugend den Boden für Bücherwissen gelegt hat, das dann erhöht wurde mit einem reifen Manneswissen. Er war daheim in der englischen, französischen, italienischen und deutschen Sprache, verstand auch Latein, so dass er einen Autor lesen konnte. Durch Lesen hat er sich gute politische und moralische Kenntnisse erworben, aber insbesondere war er in der Geschichte bewandert.“*²¹⁸

Die Hofmusik, die musikalische Umrahmung der offiziellen Anlässe des Hofes, war die Aufgabe des Hofkapellmeisters. Die ihm dafür zur Verfügung stehende Hofkapelle bestand zu Beginn der Friedenszeit aus *„Kapellmeister, 11 Musikanten, 2 Discantisten, einem ‚Balgtreter‘ und stand unter der Aufsicht eines Direktors.“*²¹⁹ Roman reformierte die Hofkapelle und erweiterte ihr Programm.

217. E. Helenius-Öberg, Roman, Liv och verk, S. 91f.

218. A. M. Sahlstedt, Äreminne, S. 14.

219. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 129.

Die an sich geringe Mitgliederzahl des Orchesters brachte ihn dazu, für sein zweites Betätigungsfeld, den öffentlichen Konzerten in Stockholm - im internationalen Vergleich mit anderen Ländern Europas früh, schon 1731 - Laien in den Verbund des Orchesters zu integrieren. Roman sah diese Konzerte unter anderem als eine Möglichkeit an, das Können des Hoforchesters zu verbessern.

Die Verantwortung für das musikalische Leben Stockholms - neben den Konzerten wurden ab 1732 auch die Gottesdienste der Großkirche, der Storkyra, durch das Hoforchester umrahmt - führte auch zu anfänglich vergeblichen, Versuchen der Gründung eines Seminarium musicum. Dieses sollte, wie auch die Konzerte, der Ausbildung geeigneter Musiker für die Hofkapelle dienen.²²⁰

Außer der Arbeit mit der Hofkapelle, den öffentlichen Konzerten in Stockholm, hatte Roman noch ein weiteres Betätigungsfeld. Es waren Aufführungen im Rahmen von Festen der Adelsfamilien, aber auch von Angehörigen der Stockholmer bürgerlichen Oberschicht. Als Beispiele dafür seien das Fest zur Krönung des neuen Zaren im Hause des Fürsten Gollovin und der Aufenthalt Romans im Jahr 1746 auf Gut Fågelvik des Reichsgrafen Adam Horn genannt. Die einzige Sinfonie, die ein präzises Entstehungsdatum trägt, ist dort entstanden (BeRI 15).

Romans Bemühungen, der schwedischen Muttersprache Gleichberechtigung mit anderen Sprachen zu verschaffen, führten zu seiner Aufnahme in die neugegründete Akademie der Wissenschaften.

Der Tod seiner königlichen Mentorin Ulrika Leonora, Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit dem Privatorchester des neuen Kronprinzen, und vor allem der Tod seiner zweiten Frau (1744) führten zum Abschied Romans von Stockholm, vom Musikleben dieser Stadt, und zum Umzug nach Haradsmåla.

Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des dann neuen Königspaares, zum Begräbnis von Frederik I. und zur Aufführung seiner Svenska messan kam Roman wieder nach Stockholm. Als Hofintendant war er auch nach dem Umzug, für die Hofmusik zuständig. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er auf dem genannten Landgut. Ein Jahr nach seinem Sohn verstarb Roman dort infolge eines Krebsleidens

220. Moberg, Carl Allan: J.H.Roman - Den svenska musikens fader, in: Svensk tidskrift för musik-forskning XXVI, 1944.

Im Werkkatalog des Komponisten nimmt die Sinfonie einen wichtigen Platz ein. Die Entwicklung dieser musikalischen Form im Verlauf des 18. Jahrhunderts von der neapolitanischen Opernouvertüre und dem Concerto als Beginn, der Weg von der Drei- zur Viersätzigkeit, vom reinen Streicherensemble zur Ausweitung des Klangraumes durch Blasinstrumente, wurde anhand von Zitaten aus der Literatur dieser Zeit beschrieben. Die Tatsache, dass Ergebnisse des 19. Jahrhunderts (Sonatenhauptsatzform von Adolf Bernhard Marx) auf die Entwicklung des 18. Jahrhunderts übertragen wurden, machten es nötig, bei der Beschreibung der Entwicklung über die Grenzen des Jahrhunderts hinauszugehen.

Insgesamt ist es nicht möglich, mehr als eine nur ungefähre an den Lebensdaten festzumachende Reihenfolge der Entstehung der Orchesterwerke zu erstellen. Dies gilt nicht für die großen umfangreichen Suiten - zu nennen wären hier die Gollovin- und die Drottningholm-Musiquen, deren Aufführungsdaten, 1728 und 1744, bekannt sind. Die französischen Overtüren sind wahrscheinlich in der Zeit nach der Reise nach London, und vor dem Zeitpunkt der zweiten Reise entstanden. Es ist anzunehmen, dass Roman sie in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister für Aufführungen am königlichen Hof komponierte.

Die Solokonzerte, die er wahrscheinlich für sich schrieb, sind entstanden, bevor seine Krankheit es ihm unmöglich machte, solistisch tätig zu sein. Die zweite Reise, die Roman wegen seiner immer stärker werdenden Schwerhörigkeit unternahm, begann 1735. Dieses Datum begrenzt wahrscheinlich die Entstehungszeit der Konzerte.

Diese Reise und, durch sie bedingt, das Kennenlernen der Formen der neapolitanischen Opernouvertüre und des Concerto sind wohl als Ausgangspunkt für die Komposition der Sinfonien Romans anzunehmen.

Nur drei der Werke, die Bengtsson in seiner Tabelle mit der Bezeichnung *Sinfonia* versieht, lassen sich zeitlich genau beziehungsweise ungefähr einordnen. Die Sinfonie F-Dur, BeRI 10, die Roman zur Geburt des Prinzen Gustav schrieb, ist wahrscheinlich zum Jahr 1740, dem Geburtsjahr des Prinzen, entstanden. In der Sinfonie, c-Moll, BeRI 27, zitiert Roman einen Satz aus einer Komposition eines Freundes.

Als klingende Erinnerung gedacht, legt das Todesjahr des Freundes - 1740 - das Entstehungsjahr fest. Auf der ersten Seite der Sinfonie G-Dur, BeRI 15 steht oben rechts: Fågelvik. Aug. 2. 1746.

Alle weiteren Sinfonien lassen sich nur ungefähr, zum Beispiel anhand der Satzzahl, einordnen. Die Dreisätzigkeit war das Vorbild für ein selbständig werdendes Orchesterwerk. Eine viersätzig Sinfonie wurde, mit evolutionärer Begründung, als Fortschritt einer dreisätzigen Form gegenüber betrachtet. Es gab aber auch andere Sichtweisen. Stig Walin bezeichnet, noch 1941, die [...] *„Übernahme des Menuetts aus der Suite in die dreisätzig neapolitanische Sinfonie [...] nicht als Satzbereicherung der Sinfonie, sondern [...] als spätbarocke, zersetzte Suitenbildung.“* 221.

Als Voraussetzung für die Komposition der Sinfonien sind bei Roman weitere allgemeine Tatsachen zu nennen. Er war über zwanzig Jahre der Initiator des Stockholmer Musiklebens. Er war unabhängig, hatte keinen Verleger, der ihm vorschreiben konnte, was und wie er zu komponieren hätte. Er kannte große Teile der musiktheoretischen Schriften seiner Zeit, die er teilweise auch ins Schwedische übersetzte. Aus der Sammlung von Skizzen und Themensammlungen lässt sich seine Werkkenntnis ablesen. Er war eigentlich nur an die Voraussetzungen gebunden, die das Hoforchester, die Zahl der Musiker und ihr Können, ihm als Grenzen setzte. Dazu kam später die instrumentale Konkurrenz des Privatorchesters des zukünftigen Königs. Von der Zusammenarbeit mit diesem Ensemble hatte sich Roman eigentlich wesentliche Verbesserungen erwartet.

Er hatte also die Möglichkeit auszuprobieren und zu improvisieren. Die übernommenen musikalischen Formen waren, zum großen Teil, für seine Kompositionen ein äußerer Rahmen, dessen formales Bild er zu seinem eigenen *vermischten Styl*, zu seiner persönlichen musikalischen Handschrift entwickeln konnte.

Als erstes wichtiges Merkmal ist die Formulierung der Satzanfänge zu nennen. Die einzelnen Sätze beginnen mit einem Harmoniebogen von der Tonika über die Dominante zur Tonika zurück. Dieser Beginn unterliegt aber keinem Schema in Hinsicht auf die Taktzahl.

221. St. Walin, Schwedische Sinfonik, S. 326

Er kann die genannten Akkorde direkt mit einander verbinden (BeRI 15, erster Satz); er kann aber auch bis zu einer Länge von neun Takten (BeRI 19, erster Satz), beziehungsweise 11 Takten (BeRI 28, erster Satz) ausgedehnt sein.

Ein weiteres Charakteristikum der musikalischen Handschrift ist die motivische Weiterführung nach dem beginnenden Kopfmotiv. Dies geschieht durch Aneinanderfügen weiterer Bausteine, die aber nur zwei- oder dreimal, auf beziehungsweise abwärts wiederholt werden. Sequenzketten, wie sie zum Beispiel in den Kompositionen Vivaldis zu finden sind, sind nicht festzustellen. Diese Bausteine sind bei einer Wiederholung austauschbar, der eine oder andere kann auch weggelassen werden. Diese Art und Weise des motivischen Aufbaus bezeichnet Martin Jacobson Tegen als *Mosaikform*.²²²

Die motivische Gestaltung der beginnenden Kopfmotive der ersten Sätze der Sinfonien BeRI 13 und 25 weisen einen wesentlichen Unterschied zum Aufbau anderer Satzanfänge auf. Nach dem beginnenden Harmoniebogen folgt, in der Verwendung von Teilmotiven, der Anzahl ihrer Wiederholungen und auch der verschiedenen Bewegungsrichtungen der Bausteine, ein präzise geplanter Themenverlauf.

Genauso interessant sind einzelne Sätze, deren Verlauf sich durch den, die Form bestimmenden Platz der wichtigen Bausteine wesentlich von anderen unterscheidet.

So wird der erste Satz der Sinfonia BeRI 19 vom Kopfmotiv eingerahmt. In der Mitte des Satzes erscheint das Thema, nun auf der Dominante, ein weiteres Mal. Dies aber nicht als den Verlauf auftrennendes Motiv, sondern es wird mit dem Hilfsmittel der Takterstickung in den Ablauf des Satzes eingebaut. Mit der gleichen Möglichkeit einer direkten Verbindung beginnt dann die den Satz abschließende Wiederaufnahme des Kopfmotivs.

Auch im Verlauf des ersten Satzes der Sinfonie BeRI 13 wird das Kopfmotiv in der Mitte und als Abschluss wieder aufgenommen allerdings nicht in einem Wechsel der Tonstufen, sondern immer auf dem harmonischen Grund der Tonika.

222. M. J. Tegen, *En teori*, Stockholm 1961.

Der erste und letzte Satz der Sinfonia G-Dur, BeRI 21 werden mit den Anweisungen *Da Capo* beziehungsweise *Dal Segno* abgeschlossen. Die dadurch festgelegte dreiteilige Form - ohne Wiederholung im ersten Satz - und die mit einer geforderten Wiederholung des ersten Satzteiles ebenfalls dreiteilige Form des vierten Satzes weisen dadurch wesentliche Unterschiede zu anderen Satzformen auf.

Diese Sätze werden von Ingmar Bengtsson jeweils als „komplexe Großform“ einer „Suite“ bezeichnet, wobei die Satzbezeichnung *Suite* mit Fragezeichen versehen ist.²²³ Der sehr allgemein gehaltene Begriff der *Großform* wurde durch die Analyse genauer bestimmt. Der erste Satz ist dreiteilig komponiert, wobei aber der Mittelteil, bedingt durch eine geringe Taktzahl und der motivischen Abhängigkeit vom A-Teil, eigentlich nicht als gleichberechtigter Satzteil zu bezeichnen ist. Er ist eher ein weiterer Baustein im Rahmen einer Ritornellform.

Auch der Mittelteil des vierten Satzes unterscheidet sich durch die Moll-Tonart, in der er geschrieben ist, aber auch durch die Klangfarbe - die Viola hat tacet - von den ihn umrahmenden Satzteilen. Nach einem auskomponiertem Ruhepunkt - einer Adagio-Kadenz, deren Wirkung durch eine Fermate über dem Basston betont wird - beginnt die Wiederholung des ersten Teiles. Es wird dabei aber eine Anzahl von Takten weggelassen. Insgesamt ist die zweite Wiederaufnahme des Kopfmotivs der Anfangspunkt. Das Wiederholungszeichen am Ende des ersten Teiles ist sicherlich zu vernachlässigen, weil dieser dadurch ein zu großes Übergewicht erhalten würde. Der vierte Satz ist dreiteilig geschrieben, wobei der mittlere Teil recht kurz gestaltet ist und der zu wiederholende Teil leicht abgewandelt erscheint. Die Gestaltung in einer Form, die das „da capo mit einer noch jungen Sonatenform“²²⁴ verbindet und die, wie Stig Walin sie beschreibt, „als ein vollständiger Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und einer allerdings stark verkürzten Reprise gebaut“²²⁵ erscheint, ist nicht nachzuweisen.

223. I. Bengtsson, *Instrumentale Gattungen*, S. 106

224. Ebd., S. 104.

225. St. Walin, *Schwedische Sinfonik*, S. 335.

Auch die Harmoniefolgen, durch welche die Wiederaufnahmen des Kopftemas harmonisch bestimmt werden, ergeben ein Merkmal, das für die kompositorische Handschrift Romans als typisch zu bezeichnen ist. So beginnt der zweite Teil des Schlusssatzes der Sinfonie BeRI 9 zwar mit dem Thema auf der Dominante. Ohne verbindende Modulation erfolgt aber dann eine weitere Wiederaufnahme auf der Tonika. Es handelt sich eigentlich dabei um eine Vorwegnahme des an sich mit dem Kopfmotiv dieser Tonstufe beginnenden Schlussabschnittes.

Eine noch stärkere Abweichung von den anderen Möglichkeiten des Übergangs bestimmt den Beginn des Schlussteiles der Sinfonien BeRI 24 und 26. Hier erfolgt der Überleitung in Form einer abwärts geschriebenen Sequenz des Kopftemas. Der vollständigen Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Doppeldominante in Moll folgt ohne verbindende Modulation der Beginn des Schlussteiles mit dem Kopfmotiv auf der Tonika.

Der Übergang über das Wiederholungszeichen zum zweiten Satzteil der jeweils dritten Sätze der Sinfonien BeRI 10 und BeRI 15, weisen wesentliche Unterschiede zu vergleichbaren Sätzen anderer Kompositionen Romans auf

Der erste Satzteil des abschließenden Prestos der Sinfonie BeRI 10 schließt auf der Tonika. Nach dem Doppelstrich beginnt die Tonfolge Grundton und Terz der Grundstufe den zweiten Abschnitt. Die chromatische Veränderung des Grundtones vom f zum fis ermöglicht die Umwandlung in den V^7 -Akkord der Dominante, die den Verlauf dann weiter bestimmt.

Der dritte Satz der Sinfonie BeRI 15 beginnt mit der Quinte des Tonikaakkordes, der in Sechzehntelnoten über den ganzen Takt gehalten wird. Mit dem d', nun als Grundton der Dominante, schließt die Melodie vor dem Doppelstrich. Ohne Begleitung wird der Baustein des ersten Taktes aufgenommen. Dadurch wird die Umwandlung zur Septime des V^7 -Akkordes der Doppeldominante möglich, von dem aus der harmonische Weg zur Doppeldominante und, in der Wiederholung dieses Bausteines, zur Tonika führt.

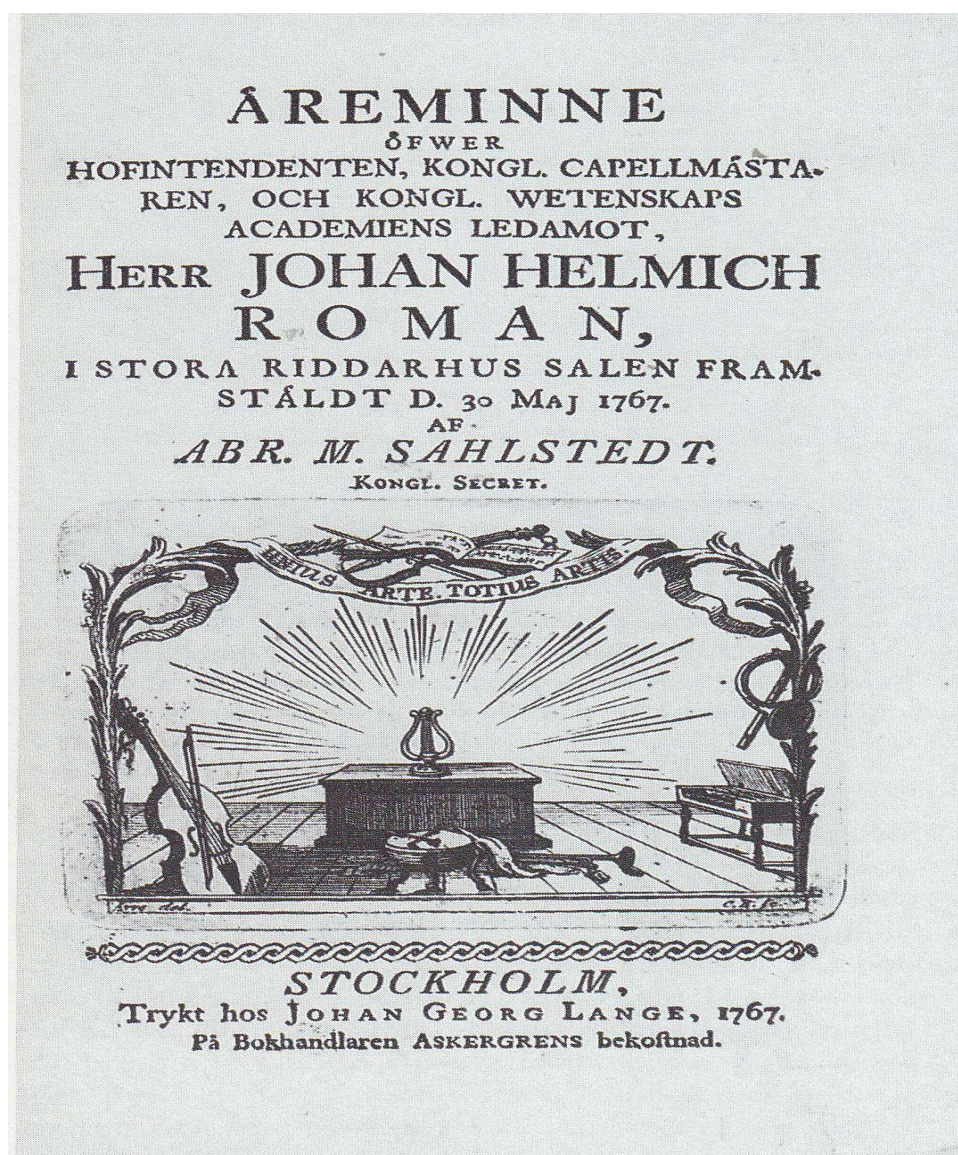
Besondere charakteristische Merkmale im Aufbau der einzelnen Sätze lassen auf eine zeitliche Nachbarschaft in der Entstehung schließen. Dies ließ sich aber immer nur im Verlauf von zwei Sinfonien nachweisen. Es sind die Sinfonien BeRI 24 und BeRI 26, deren jeweils erste Sätze von Ingmar Bengtsson als *Zwillingssätze* bezeichnet wurden.

Diese Bezeichnung ist nicht nur auf die Vergleichbarkeit der Kopfmotive und einiger weiterer Bausteine der Sätze zurückzuführen. Auch der harmonische Bauplan stimmt überein. In beiden Sätzen beginnt der letzte Abschnitt nach einem kleinen Tonleiterausschnitt mit der Wiederaufnahme des Kopfmotivs auf der Basis der Mollparallele. Ohne verbindende Modulation folgt dann dieser Baustein auf der Tonika und leitet damit den letzten Satzteil ein.

Roman gehört sicher einer sogenannten Übergangszeit an, einer Zeit also, in der früher Geltendes an Wichtigkeit verloren und das Neue seine spätere Bedeutung noch nicht gefunden hat. Seine Kompositionen haben ihren Platz weder in der Barockepoche noch in der Zeit, die von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven beherrscht wird. Sein Werk belegt die Arbeit eines Komponisten, der, im Gegensatz zu dem sonst eigentlich üblichen Verhältnis von Herrschaft und Untergebenem seiner Lebenszeit, sehr selbständig arbeiten konnte. Seine Orchesterwerke zeigen, besonders nach seiner zweiten Reise, einen relativ freien Umgang mit den überkommenen Formen der einzelnen Sätze seiner Kompositionen.. Roman übernahm sie nicht nur, sondern gestaltete, in den Grenzen der Programmforderungen, in der nötigen Rücksichtnahme auf die Musiker der Hofkapelle und deren technischem Können, zumindest seine Orchesterwerke immer wieder neu.

Anhang

Im abschließenden Teil der Arbeit sind zwei Aspekte zusammengefasst, die erstens das Leben und die Arbeit Romans im Rahmen seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister und Gestalter des Konzertlebens in Stockholm aus der Sicht eines Zeitgenossen, des königlichen Sekretärs Abraham Magnusson Sahlstedt, beschreiben. Es ist dies seine Rede im Rahmen einer Gedenkfeier am 30. Mai 1767.²²⁶



226. Titelseite des Buches Åreminne (Nachruf) von Abraham Magnusson Sahlstedt.

Dabei erscheinen die zum Teil sehr allgemeinen Abschnitte in paraphrasierter Form. Als Zitate sind die Stellen übernommen worden, die entweder direkten Bezug zur Person des Komponisten haben, oder die Bedeutung von Kunst und Musik für den Menschen herausstellen. Die Übersetzung der Redefertigte Vivian Ekman-Münch (Öffentlich bestellte und vereidigte Übersetzerin für die schwedische Sprache).

„Nachruf auf
Königl. Kapellmeister und Mitglied der
Königlichen Akademie der Wissenschaften,
Johan Helmich Roman;
Im grossen Ritterhaussaal
am 30. Mai 1767
von ABR. M. SAHLSTEDT
Stockholm
gedruckt bei Johan Georg Lange, 1767
auf Kosten des Buchhändlers Askergren“
Sehr geehrte und geschätzte Zuhörer!

„Der Nachruf auf einen Verstorbenen, der das Zeitliche gesegnet hat und in die Ewigkeit gegangen ist, was früher eine Verpflichtung aufgrund der Tugend und der Verdienste des Verstorbenen war, wurde später ein von Freunden und Verwandten entfachter, wohlriechender Weihrauch zu Ehren des Toten und wird jetzt meistens als Brauch angesehen. Nach dem Weggang großer Männer werden Ehrenstatuen errichtet, um ihr Andenken für die Nachwelt zu bewahren und die Sterblichen ständig dazu zu ermutigen, in dieselben Fußstapfen zu treten und ehrbar zu leben. Aber was ist in der Vergänglichkeit schon von Dauer! Große Männer leben eine kurze Zeit, werden geliebt, sterben, werden vermisst und ge-ehrt. Ihr Andenken wird eine kurze Zeit bewahrt, danach sterben sie ein zweites Mal. Ein ewiges Denkmal wird mit der Zeit zerstört. Von ihnen sind einige derart vergessen und verborgen, dass man kaum weiß, dass sie gelebt haben.

Ein niedergeschriebener Nachruf währt länger, aber der große Mann, der berühmte Mann wird schließlich vergessen. Sein Andenken wird von einigen wenigen Personen bewahrt, die das Geschriebene lesen“

Sahlstedt stellt im Weiteren die Frage, nachdem Berühmtheit nur von kurzer Dauer sei, ob es sich überhaupt lohne, im Leben danach zu streben. Er stellt fest, dass Macht und Einfluss trügerische Stempel wären, die zur wahren Größe des Einzelnen in keinem Verhältnis stehen würden. Die wahre Größe würde nicht von dem Menschen wie ein Schild vor sich her getragen. Sie wäre auch nicht durch einen kurzfristigen Nutzen für die Allgemeinheit zu erklären. Häufig wäre derjenige es wert geehrt zu werden, der es selbst nicht für sich in Anspruch nehmen würde. Danach wird festgestellt, dass es nicht immer die Nützlichkeit für den Einzelnen ist, welche das Schöne eines Gemäldes, eines Hauses mit dorischen Säulen ausmachen würde. Es wäre zwar möglich, ohne Blumen und Verzierungen auszukommen. Diese Behauptung wäre aber kein „Ohrenschmaus für ein anständiges Volk“, sondern sie würde nach Barbarei klingen. Nach einer doch langen Einleitung wendet sich Sahlstedt dann der Musik zu.

„Die Musik zählt zu den unnötigen und entbehrlichen Künsten. Gleichmaßen wie das Zeichnen, das Bauen von prächtigen Häusern, die Bildhauerkunst und das Errichten von Statuen. Wozu sind kunstvolle Genüsse nützlich?“

Sahlstedt stellt die Wertigkeit der Kunst rhetorisch in Frage, stellt aber fest, dass der Schöpfer den Menschen anscheinend mit den Schönheiten der Natur habe erfreuen wollen. Er sieht eine deutliche Verbindung zwischen Natur und Kunst. *„Die Kunst ahmt die Natur nach, nichts in der Kunst ist anmutig, nichts ist schön, das nicht der Natur gleicht.“*

Für die Musik zieht Sahlstedt den Vergleich mit den Stimmen der Vögel.

„Im Wald erklingt eine vollstimmige Musik. Die kleinen Vögel haben diese Gabe nicht Vergebens bekommen. Sie stimmen mit ihren Kehlen zum Lob des Schöpfers ein. Sie sind gewissermaßen in die Äste der Bäume gepflanzt, um die leise Natur zu erquickern und das Herz der Menschen zu erfreuen.“

Da es, nach Sahlstedt, gegen die Natur sei, *„nicht mit dem gleichen Behagen die Werke der Natur und der Kunst zu betrachten“*, könne man nach so einem lustigen Konzert *„vergnügt nach Hause gehen.“*

In diesem Konzert findet auch die menschliche Stimme ihren Platz. *„Kann es jemanden geben, der die Süße von derart Lieblichen nicht wahrnimmt?“* Hat Sahlstedt vorher die Vogelstimmen mit musikalischen Formen verglichen, - die Turteltaube stimmt ein Lamento an, die Singdrossel unterhält uns mit einem Rezitativ, der Zeisig spielt eine Arie - ,wird die menschlichen Stimme als *„das Lieblichste aller sinnlichen Vergnügen“* beschrieben. Auch der Klang der Instrumente wäre der Natur abgelauscht.

„Je mehr der Klang der Instrumente der Natur und der menschlichen Stimme gleicht, umso mehr gefällt er uns. Es ist sonderbar, wie wir die Musik lieb gewinnen, obwohl wir in all unseren Werken nicht für richtig und schön halten, was nicht harmonisch klingt.“

Anhand des Beispiels von Orpheus wird festgestellt, dass Musik noch deutlicher wie eine *bewegende Rede* auf *wilde und grobe Gemüter* einwirken, sie *rühren würde*. Selbst Stock und Stein würden bei Orpheus' Spiel tanzen. Nach diesen und weiteren Betrachtungen über die Möglichkeiten, die den Menschen gegeben sind, um berühmt zu werden, um sich diese Ausnahmestellung im Vergleich mit den Mitmenschen auch nach dem Tod zu erhalten, beschreibt Sahlstedt das menschliche Leben in einer Allegorie:

„Der Körper gleicht einem Schiff, auf das man bei der Geburt an Bord geht, um damit über das tosende Meer des Lebens bis in die Ewigkeit zu fahren. Die fünf Sinne sind die Besatzung auf diesem elenden Schiff und die Eigenliebe ist das Ruder. Die Wollust ist der Kompass und die Torheit die Flagge. Betrug und Schmeicheleien sind der Rückenwind und die Segel ein Gewebe menschlicher Gebrechlichkeiten. Das Takel besteht aus Lappalien, bei denen sich das schwache Gemüt amüsiert und der Anker ist eine vergebliche Hoffnung. Die Ladung besteht aus lauter Fehlern und Verbrechen und der Hafen, dem eilig zugesteuert wird, ist Reue und Verzweiflung. Es ist doch kein Wunder, dass ein dermaßen schwaches Schiff, schlecht ausgerüstet und unachtsam gesteuert meistens untergeht und die Seele an den vielen verborgenen Klippen auf dem weiten Meer dieser Welt Schiffbruch erleidet, bevor sie den sicheren Hafen der Seligkeit erreicht.“

Mit dieser Allegorie und dem tröstlichen Hinweis: *„Ich weiß, dass mein Erlöser lebt, denke an den Tod und freue dich auf deine Verwandlung“* leitet Sahlstedt zur eigentlichen Themenstellung seiner Rede, der Würdigung Johan Helmich Romans, über. Dieser Teil wird größtenteils ohne Kürzungen übernommen.

„Vor einigen Jahren schied aus unserem Erdenleben ein Mann, der eine Größe in seiner Kunst war. Ein schwedischer Mann, der seinesgleichen in der Musik in Schweden und nach Meinung vieler auch in anderen Ländern nie hatte. Der Hofdirektor ROMAN, dessen Namen bei uns allgemein bekannt ist und genau so allgemein beliebt und geehrt, obwohl sein Andenken mangels Unterricht über seinen Lebenslauf und andere Umstände nicht öffentlich gefeiert wurde. Nachdem einiges nach und nach zugänglich geworden ist, wurde ich aufgefordert, sein Andenken wieder zu beleben und - wenn möglich - seine Ehre zu erhalten. Man kann sich fragen, was mich dazu bewegt hat. Ich muss zugeben, dass ich durch den Ansporn der anderen, zur Ehre unseres Verstorbenen dazu getrieben wurde. Außerdem ist mir die Angelegenheit leicht gefallen, da ich außerhalb des Themas keine positiven Eigenschaften suchen musste; ich soll lediglich über die Eigenschaften und Verdienste von ROMAN sprechen. Gestatten sie mir, sehr geehrte und geschätzte Zuhörer, eine kurze Zusammenfassung vom Leben und Tod dieses Ehrenmannes.

Der Hofdirektor JOHAN HELMICH ROMAN wurde am 26. Oktober 1694 Stockholm geboren. Der Vater war der königliche Hofkapellmeister JOHAN ROMAN und die Mutter CATHARINA MARGARETHE VON ELSVICH, Tochter des Inspektors der Eisen- und Kupferwaage in Stockholm. Der Großvater war N. RAUMANN, Hauptgefreiter bei den Trabanten und ging aus einer ehrbaren Pfarrersfamilie namens RAUMANNUS hervor. Welche Fortschritte der Hofdirektor ROMAN in der Musik später machen würde, war schon in der Kindheit zu merken, denn schon mit sieben Jahren ließ er seine Violine am königlichen Hof erklingen, wo er geschickt schwere Stücke aus verschiedenen Kompositionen spielte. Diese besondere Fähigkeit verhalf ihm im Jahre 1710 zu der Anstellung als Mitglied im königlichen Hoforchester. Im Jahre 1714 bekam er die Genehmigung, nach England zu reisen, um sich dort musikalisch weiterzubilden, wobei Ihre Majestät, die Königin ULRICA ELEONORA ihn mit Reisegeld ausstattete. Begleitet wurde er von einem anderen Schweden, der unter dem Vorwand, schwedisches Geld in englisches umzutauschen, ihm sein gesamtes kleines Kapital abgaunerte. Zum Glück traf er in London auf zwei Bekannte, die ihm in seiner Not und misslichen Lage Hilfe und Unterstützung leisteten. Darauf wurde er als Geiger an der Oper angenommen und nebenbei erhielt er Unterricht bei dem großen Meister Hendel und in Komposition bei Prof. Dr. Pepusch. In London wurde er nunmehr der schwedische Virtuose genannt und seitdem er auf Aufforderung beim Herzog von Malborough und anderen hohen Herren seine Fähigkeit auf der Geige und der Oboe gezeigt hat, wünschte der Herzog von Newcastle, dass er die Oper verlassen und an dessen Hof als Gentleman kommen möge, was auch im Jahre 1717 geschah. Er wurde dort sehr gut behandelt und der Herzog wollte ihn ungern gehen lassen, als er im Jahr 1720 vom schwedischen Minister nach Schweden gerufen wurde.

Daraufhin reiste er 1721 nach Stockholm und wurde im gleichen Jahr zum stellvertretenden Kapellmeister ernannt. Im Jahr 1721 erhielt er die Vollmacht, Kapellmeister am königlich schwedischen Hof zu sein.

Nach erteilter Genehmigung trat er im Jahre 1735 seine zweite Reise ins Ausland an und besuchte 1736 die warmen Bäder von Ischia, um sein Gehör zu heilen. Zuerst reiste er nach England. Unser schwedischer Kapellmeister konnte nun seinem Land eine Ehre sein und traf dort die großen Musiker Hendel, Bononcini, Doctor Gren, den italienischen Geminiani und andere, die es verstanden, seine seltene Begabung zu schätzen. Von dort fuhr er nach Frankreich, wo er sich nicht als Musiker ausgab, sondern lediglich ein aufmerksamer Zuhörer war und etwas suchte, was seine Fähigkeiten vervollkommen könnte. Dann reiste er nach Italien, verblieb eine Zeitlang in Rom zusammen mit Bencini, Giovanni, Pasgaulini, Montanaro. Im Winter 1736 hielt er sich in Neapel auf, wo er die Bekanntschaft Orlandis und mehrerer großer Meister machte. Während seiner Reise in Italien fuhr er nach Padua, Florenz, Bologna, wo ihm seine ausgezeichneten Kenntnisse den Umgang mit Sartini, Tartini und anderen ermöglichte. Diese setzten auch nach der Heimkehr ROMANS die Freundschaft und Hochachtung ihm gegenüber fort, was mehrere Briefe, die in seinem Nachlass gefunden wurden, bezeugen.

Auf der Rückreise von Italien besuchte er Venedig, kam dann nach Wien, fuhr durch München und Augsburg nach Dresden, Berlin und Stralsund, von wo er im Monat Juni 1737 zurück nach Stockholm reiste.“

Diese Reisebeschreibung wäre, laut Sahlstedt, eigentlich nichts besonderes, sie würde anderen Reiseberichten gleichen. Es wäre eigentlich ohne den folgenden Zusatz: „Unser ROMAN fuhr als großer Musiker fort und kam als noch größerer zurück“ nur eine Ergänzung zu einem Nachruf, der den Verstorbenen nicht besonders hervorheben würde. Die Fortsetzung der Lebensbeschreibung Romans ist eine Aufzählung seiner Ehrungen.

„Im Jahr 1740 wurde ROMAN zum Mitglied der königlichen Akademie der Wissenschaften ernannt. Dies ist ein Beweis dafür, was ich eingangs erwähnte, dass die Wissenschaften und Künste miteinander verwandt sind und miteinander harmonieren. Auch der königlichen Akademie machte er Ehre, was in hinterlassenen Dokumenten gezeigt wird. Die nachfolgende Zeit hielt er sich meistens auf dem Hof Lilla Haraldsmålain der Gemeinde Ryssby auf. Mit zunehmendem Alter wurde er oft von Krankheiten heimgesucht und wegen einer Entzündung der Zunge und im Hals entschlief er schließlich am 20. Dezember 1758 im Alter von 64 Jahren und einigen Monaten.“

Nach der Schilderung der Unfälle und Krankheiten Romans stellt Sahlfeldt fest, dass es ihm eigentlich nicht zustehen würde über Romans künstlerische Fähigkeiten zu reden. Er wolle dies durch die Schilderung einer Begebenheit tun, in deren Verlauf Roman mit einem italienischen Virtuosen am Hofe König Frederics zusammentraf. Nach einem Konzert dieses Italieners wurde Roman aufgefordert zu spielen. Danach hätte der Gast den König zu „*einem der besten Musiker*“ beglückwünscht, „*den die Welt je gesehen hat.*“ Nach einem ausführlichen Hinweis auf die verschiedenen Werke, die seine Wertschätzung begründen würden, geht Sahlstedt auf die Person Romans als Künstler, als Komponist, ein.

„Lassen Sie uns einen Musiker, ich meine - damit die Eigenschaften des verstorbenen besser ans Licht kommen - einen Komponisten betrachten. Man weiß, dass die Lehre über die Proportion der Töne der Mathematik angegliedert ist. Zum Beispiel ist das Verhältnis zwischen den ganzen und halben Tönen, was eine Oktave, eine Terz und eine Quinte ausmacht, ein Fach der größten Mathematiker gewesen. Also muss ein Musiker, zumindest was dies anbetrifft, Mathematiker sein. Solche Kenntnisse, die für das Komponieren erforderlich sind, hatte sich ROMAN bei dem bereits erwähnten Mathematikprofessor und Doktor der Musik in London erworben. Außerdem muss ein Komponist eine Begabung für die Dichtkunst haben, obwohl er selbst keine Gedichte schreiben kann. Dadurch kann er unterscheiden, wo etwas von Bedeutung auszudrücken ist, er ist nicht kriechend oder klein, wo Größe gefordert wird und umgekehrt nimmt er sich nicht dort vor Sprüngen und schnellen Stürzen in acht, wo man langsam vorangehen muss. Die Zäsur ist hier ähnlich wie im Gedicht genau zu nehmen und das Feingefühl des Komponisten lässt sich schon in den Satzzeichen erkennen. [...] Er muss jedes Instrument genau kennen und wissen, was darauf vornehm, behaglich und schön gespielt werden kann.

Virtuosen werden diejenigen genannt, die ein Instrument meisterhaft spielen können und ihnen hört man mit Vergnügen und Verwunderung zu. Unser Musiker muss daraus ein Konzert machen und hierbei zeigen sich das Geschick und die große Genialität des Konzertmeisters. Im Generalbass steckt viel Theorie und in der Lehre über die proportionale Länge der Saiten sowie deren Schwingungen und Wellenbewegungen steckt soviel Mathematik, dass die Musik zu recht ihren Platz unter den Wissenschaften einnimmt.“

Sahlstedt beschreibt Roman aber nicht nur als Musiker, als Komponisten, sondern als einen Menschen, der „in seiner Jugend den Grundstein für Büchergelehrsamkeit, die zum Menschenverstand heranreifte“, legte. Er betont die Sprachkenntnisse und das Interesse für die „Reinheit der Muttersprache“. Im Folgenden wird die Eigenschaft Romans hervorgehoben Widrigkeiten zu überwinden.

„Mit großen Männern hat er das Schicksal gemeinsam, von der Allgemeinheit sowohl gelobt als auch unterdrückt zu werden. Aber er hatte auch wie sie das Gemüt, standhaft alle Widrigkeiten zu überstehen. Es wäre unangebracht, hier alle Verdrießlichkeiten zu wiederholen, die ROMAN widerfahren sind, nur um sein Geschick und seine Verdienste zu zeigen. Er hatte erfahren müssen, dass man sich nicht auf die Gunst Gottes verlassen kann. Die Welt bleibt sich immer gleich, aber ROMAN blieb sich auch immer gleich, so dass nichts seine Seelenruhe und Gelassenheit stören konnte. [...] Er konnte Lob nicht leiden, noch weniger wollte er sich vordrängen und berühmt werden. Aber er gelangte zu Ehren und die Musik stimmt zu seinem Lob ein, so lange die Welt besteht. [...] Der Hofdirektor ROMAN kann als der Stammvater der Musik unseres Landes angesehen werden. Unter seiner Leitung wurden viele Genies hervorgebracht, das schwedische Orchester wurde ins rechte Licht gerückt, so dass Gesandte ausländischer Höfe sich wunderten.“

Abschließend würdigt Sahlstedt Roman als einen Menschen, der seine Tätigkeit nicht ausgeübt habe um Auszeichnungen zu erhalten.

„Das wäre keine Tugend, sondern das Gespenst der Tugend, die Hochmut. Ein ehrenhafter Mensch wird von einem inneren Trieb geleitet, seine Verpflichtungen mit Freude zu erfüllen. Kann er darüber hinaus etwas Großes leisten, ist die Zufriedenheit noch größer. Dafür geehrt zu werden, ist Sache der Anderen und nach ihrem Belieben wird jemand voreilig unverdient gelobt. Sagen Sie mir, wird nicht die Klugheit von der Torheit unterdrückt? Mache deine Sache gut, werde berühmt und groß, aber lasse die Ehre von alleine kommen.“

2. Die folgenden Angaben zu den Sinfonien, die im 18. Jahrhundert in Schweden geschrieben wurden, werden als zweiter Teil der Ergänzung angefügt, da sie eigentlich keine ursächliche Verbindung zum Thema der Arbeit haben. Sie verdeutlichen aber, dass der Komponist Johan Helmich Roman in der Geschichte der Orchestermusik einen besonderen Platz einnimmt. Bis auf wenige kleinere Werke und bis auf die Kompositionen Romans beherrschten „Besucher“ wie Joseph Martin Kraus, Antonio Baldassare Uttini, und andere die musikalische Szene in Schweden. Außerdem diente die Form einer Sinfonie für Roman nicht, wie zum Beispiel bei Uttini, nur zur musikalischen Einleitung einer Oper. Für Roman war die Sinfonie eine selbständige musikalische Form. Das gleiche gilt zwar auch für Josef Martin Kraus. Allerdings ist festzustellen, dass die sinfonischen Werke dieses Komponisten nicht in Zusammenhang mit seiner Stellung als Hofkapellmeister am schwedischen Hof zu bringen sind. Sie sind entweder vor dem Aufenthalt in Schweden oder im Verlauf seiner Studienreise komponiert worden.

1.Ferdinand Zellbell, Sr. (1689-1756)

Sinfonie C-Dur: Allegro-Andante-Presto, komponiert nach 1750
2 VI, Vla, Vc e Cb.

2.Arvid Niclas Friherr von Höpkin (1710-1778)

Von den drei Sinfonien gilt eine als authentisch, eine ist als fragwürdig, die dritte wird als zweifelhaft eingeordnet.

Sinfonie Es-Dur: Grave- Vivace, ma moderato, komponiert vor 1750
2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Cor.

Sinfonie D-Dur: Allegro-Largo moderato-Presto, komponiert
circa 1750-1760, 2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Tr; in einer weiteren Partitur 2 O.

Sinfonie B-Dur: Allegro Siciliano Andante poco-Presto, circa 1760
2 VI, Vla, Vc e Cb.

Die Sinfonie ist unter der Opus-Zahl 10, Nr.1 bei Franz Xaver Richter zu finden.

Sinfonie D-Dur: Allegro-Largo moderato-Presto, komponiert circa 1756-1760.
2 VI, Vla, B, 2 Tr; in einer weiteren Partitur 2 O.

Sinfonie B-Dur: Allegro Siciliano Andante poco-Presto, circa 1760
2 VI, Vla, Vc e Cb.

Die Sinfonie ist unter der Opus-Zahl 10, Nr. 1 bei Franz Xaver Richter zu finden.

3. Hinrich Philip Johnsen (1716-1779)

Sinfonie F-Dur: [Allegro]-Andante-Poco Presto, circa 1755
2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Cor.

Sinfonie F-Dur: Allegro-Andante-Presto, circa 1755
2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Cor.

4. Ferdinand Zellbell, Jr. (1719-1780)

Sinfonie d-Moll: Largo-[Allegro]-Allegretto-Presto, vor 1750
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie D-Dur: Grave/Allegro-Allegretto-Presto, vor 1750
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie A-Dur: Allegro-Andante-Presto, nach 1750
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie d-Moll: Allegro-Andante-Presto, nach 1750
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie C-Dur: Allegro-Andante-Presto, nach 1750
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie D-Dur: [Allegro]-Andante-Allegro assai, nach 1750
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie D-Dur: [Largo]/Presto-Tempo di Polonese, 1742
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

5. Anders Wesström (ca. 1720-1781)

Sinfonie D-Dur: Allegro-Andante-Allegro assai, ca. 1770
2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor.

Sinfonie D-Dur: Allegro-Andante-Presto, 1771
2 Vl, Vla, Vc e Cb, B2Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor.

6. Jonas Åman (unbekannt)

6 authentische Sinfonien, eine fraglich (siehe: Johnsen: 2. Sinfonie)
Die Entstehungsdaten sind sehr ungenau und werden deshalb nicht angegeben.

Sinfonie C-Dur: Allegro-Andante-Allegretto
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie G-Dur: Allegro-Andante-Presto
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie D-Dur: Allegro-Andante-Allegro
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

Sinfonie D-Dur: Intrada-Allegretto-Presto
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

„Concerto sinphonie“ F-Dur: Allegro-Andante-Presto
2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Ob, 2 Cor

Sinfonie B-Dur: Allegro-Andante-Allegro
2 Vl, Vla, Vc e Cb.

7. Francesco Antonio Baldassare Uttini (1723-1795)

Sinfonie G-Dur: Presto-Andante-Presto, ca. 1753

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Cor.

Sinfonie D-Dur: Presto-Andante-Allegro, vor 1770

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Cor.

Sinfonie F-Dur: Allegro-Andante-Allegro, nach 1760

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Ob, 2 Cor.

Sinfonie B-Dur: Allegro- Affectuso-Allegro, vor 1770

2 Vl, Vla, Vc e Cb.

8. Anders Piscator (1736-1804)

Sinfonie C-Dur: Allegro- Andante- Menuetto e Trio-Presto, nach 1770

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Cor.

Sinfonie F-Dur: Allegro-Amoroso-Menuetto e Trio- Presto, nach 1770

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Cor.

9. Pehr Frigel (Frigelius) (1750-1842)

4 bekannte Orchesterwerke, andere sind verschollen

Ouvertüre c-Moll: Adagio e staccato/Tempo giusto- Allegro nontanto e staccato, 1777.

2 Vl, Vla, Vc e Cb., 2 Ob, 2 Cor.

„Introduzione per la chiesa“ D-Dur: Adagio-Allegro, ca 1800

2 Vl, Vla, Vc e Cb. 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, 2 Pos, Timp.

Ouverture f-Moll, 1804

2 Vl, Vla. Vc e Cb, Fl, Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Cor, 2 Pos, Tp.

„Ouverture per la chiesa“ b-Moll, 1808

2 Vl, Vla, Vc e Cb. 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Cor, 2 Pos, Tp.

10. Johan David Zander (1753-1796)

Sinfonie B-Dur: Grave/Allegro-Andantino-Minuet e Trio-Presto, ca. 1786

2 Vl, Vla, Vc e Cb, B, 2 Ob, 2 Cor.

11. Johann Friedrich Grenser (1756-1792)

„Sinfonia alla posta“ Es-Dur, Allegro- Alla polacca- Allegro, 1783

„ Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Cor, Corpost, 2 Tr, Tp.

„Symphonia concertante“, 1794

Stimmenmaterial ist verloren gegangen.

12 Joseph Martin Kraus (1756-1792)

Sinfonie A-Dur: Allegro assai-Allegretto-Menuetto und Trio- Presto, vor 1771
2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Ob, 2 Cor.

Sinfonie F-Dur: Allegro-Andante-Presto, ca. 1769-1775

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Cor.

„Sinfonia buffa“: Allegro-Andantino-Presto, 1769-1771

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Cor.

Sinfonie C-Dur „Violin obbligato“: Adagio/Allegro-Andante-Allegro, 1778-1780.

Vl Solo, 2 Vl, Vla, Vc e Cb, B, 2 Fl, 2 Cor.

Sinfonie C-Dur: Andante di molto/Allegro-un poco Andante-Allegro, 1781

2 Vl, Vla, Vc e Cb, Cem., 2 Fl, 2 Cor.

Sinfonie cis-Moll: Andante di molto/Allegro-Andantino-Minuet 1& 2-Allegro, 1782.

2 Vl, Vla, B, Cem., 2 Fl, 2 Cor.

Sinfonie c-Moll: Larghetto/Allegro-Andante-Allegro assai, 1783

2 Vl, 2 Vla, Vc e Cb, 2 Ob, 2 Fg, 4 Cor.

Sinfonie D-Dur: Allegro-Andante un poco Largo-Allegro, 1783

2 Vl, Vla, Vc e Cb, Fl, 2 Ob, Fg, 2 Cor (Franz Joseph Haydn?).

Sinfonie Es-Dur: Allegro-Larghetto-(Alternativo: Larghetto)-Allegro, 1784.

2 Vl, Vla, Vc e Cb, Fl, 2 Ob, Fg, 2 Cor, 1784.

Sinfonie D-Dur „Sinfonia da chiesa“: Andante maestoso-Allegro maestoso, 1789.

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, Tp.

Ouverture D-Dur: Largo-alla capella, 1789.

2 Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Fg.

„Symphonie funèbre“ c-Moll: Andante mesto-Larghetto-Choral-Adagio, 1792

Vl, Vla, Vc e Cb, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr. Tp.

Sinfonie e-Moll: Allegro spiritoso-Adagio non tanto ma con espressione-Presto ca. 1783- 1784 (Giovanni Cambini?)

2 Vl, Vla, Vc e Cb, Fl, 2 Ob, 2 Cor.

In den Zeiträumen 1769-1773, 1775-1776, im Jahr 1777, und in den Jahren 1784-1786 sollen Sinfonien entstanden sein, deren Anzahl aber nicht genau fest-zustellen ist, und die verloren gegangen sind. Joseph Martin Kraus wird zwar als „Schwedischer Mozart“ bezeichnet, er ist auch Hofkapellmeister in Stockholm gewesen. Es muss aber festgehalten werden, dass seine Sinfonien nicht während seines Aufenthaltes in Schweden entstanden sind, also eigentlich keinen Bezug zur Geschichte der schwedischen Orchestermusik haben.

13. Johann Christian Friedrich Haeffner (1759-1833)

Sinfonie (Ouverture) D-Dur: Allegro con brio- Scherzando, 1795

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, Tp.

Ouverture D-Dur: [Allegro], Datum unbekannt

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, Tp.

Ouverture Es-Dur: Largo- Allegro alla caccia, Datum unbekannt

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, 1 Pos, Tp.

Ouverture Es-Dur: Largo sostenuto-Allegro, 1822

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, Tp.

14. Joachim (Georg) Nikolas Eggert (1779-1813)

Sinfonie c-Moll: Adagio/Allegro assai-Adagio/Allegro moderato/Adagio oder [Alternate] Largo-Minuet e Trio-Finale: Allegro con spirito, ca. 1800

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 4 Cor, 2 Tr, Tp.

Sinfonie C-Dur: Adagio mesto/Allegro con brio-Andante-

Minuet e Trio-Allegro vivace, ca. 1806

2 VI, Vla, Vc Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, Tp.

Sinfonie Es-Dur: Adagio maestoso/Allegro spiritoso-Marche/Grave-

Fuga: Maestoso adagio, 1807

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, 3 Pos, Tp

Sinfonie g-Moll: Adagio/Allegro con brio-Andante- Minuet e Trio-Finale: Allegro, 1812

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, Tp.

Sinfonie d-Moll: Adagio-Allegro assai, 1813

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, 3 Pos, Tp.

15. Johan Fredrik Berwald (1787-1861)

Sinfonie Es-Dur: Allegro-Andante arioso-Minuet e Trio (Wikmanson)-Presto, 1797

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Ob, 2 Cor, 2 Tr, Tp.

Ouverture C-Dur: Adagio Allegro-Moderato-Allegro, 13. April 1797

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 3 Fg, 2 Tr, Tp (Zwei Klarinetten und ein Fagott wurden von Abbé Vogler hinzugefügt).

Ouverture D-Dur: Andante-Allegri vivace, ca. 1813

2 VI, Vla, Vc e Cb, 2 Picc. Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, 3 Pos, Tp.

Johan Wikmanson (1753-1800)

Unter den Komponisten, die Orchestermusiken geschrieben haben, ist Wikmanson eigentlich nur als Verfasser eines Teiles der Sinfonie in Es-Dur des damals zehnjährigen Johan Fredrik Berwald zu nennen. Aus welchem Grund der wesentlich ältere Wikmanson das Trio zum Menuett der Sinfonie ergänzt hat, ist nicht zu belegen.

Das Werkverzeichnis von Johan Helmich Roman und Joseph Martin Kraus unterscheidet sich von dem der anderen Komponisten dieser Zeit durch die große Anzahl der Sinfonien. Der Grund für Roman, seine Sinfonien zu schreiben, war seine Tätigkeit als Hofkapellmeister und als Veranstalter der Konzerte in Stockholm.

Die Angaben zu den Sinfonien sind aus folgenden Werken zu entnehmen:

- a. Zu den Sinfonien von Joseph Martin Kraus: Bengtsson Ingmar: The Symphony in Sweden, Part I, Hrsg.: Bertil H. Van Boer, New York & London 1982.
- b. Angaben zu den Sinfonien der anderen Komponisten: Boer, Bertil van, The Symphony in Sweden, Part II, New York & London 1983
Hedwall, Lennart: Den svenska symfonin, Stockholm, 1983
Walén, Stig: Beiträge zur Geschichte der Schwedischen Sinfonik, Stockholm 1941, S. 265f.

Quellen - und Literaturverzeichnis:

a.Musikalische Quellen:

Handschriften in Statens musikbibliothek in Stockholm, MAB:RO (Statens musik-samlingar / Musikaliska akademins bibliotek (MAB), Roman-samling (RO)).

Sinfonie G-Dur, BeRI 9 - Sinfonie F-Dur, BeRI 10 - Sinfonie B-Dur, BeRI 11 - Sinfonie D-Dur, BeRI 12 - Sinfonie C-Dur, BeRI 13 - Sinfonie D-Dur, BeRI 14 - Sinfonie G-Dur, BeRI 15 - Sinfonie A-Dur, BeRI 16 - Sinfonie C-Dur, BeRI 18 - Sinfonie G-Dur, BeRI 19 - Sinfonie G-Dur, BeRI 20 - Sinfonie G-Dur, BeRI 21 - Sinfonie e-Moll, BeRI 22 - Sinfonie D-Dur, BeRI 23 - Sinfonie D-Dur, BeRI 24 - Sinfonie A-Dur, BeRI 26 - Sinfonie d-Moll, BeRI 27 - Sinfonie B-Dur, BeRI 28 - Sinfonie B-Dur, BeRI 29 - Sinfonie g-Moll, BeRI 30

Gollovins-Musiken, BeRI 1

Drottningholm-Musiken, BeRI 2

Sinfonia overo Suite E-Dur, BeRI 3

Ouvertüre F-Dur, BeRI 5

Sinfonia F-Dur, BeRI 17

Sjukmans-Musiken, BeRI 39

Ouvertüre B-Dur, BeRI 43

Svenska Mässan, BeRI 62a

Sonate g-Moll für 2 Oboen und Basso, BeRI 101

Zwölf Sonaten für Querflöte und Basso continuo, BeRI 201

Assaggio a-Moll, BeRI 355

b. Musiktheoretische Quellen

Avison, Charles: An Essay on Musical Expression, London 1752, zweite Ausgabe 1753, Reprint New York 1967, Deutsche Übersetzung: J.J. Eschenberg, Leipzig, 1775.

Brossard, Sebastian de: Dictionnaire de musique, Paris 1703.

Burmeister, Joachim: Musica poetica, Rostock 1606, Nachdruck Kiel 1955.

Buttstedt, Johann Heinrich: Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musicaet harmonia aeterna, oder neu-eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges fundamentum musices, entgegen gesetzt dem neu-eröffnetem Orchester [...], Erfurt 1716.

Chastellux, Franzoix-Jean de: Essai sur l'union de la poesie et de la musique Paris 1765, Reprint 1970; Auszüge in Übersetzung in Johann Adam Hiller: Wöchentliche Nachrichten, Band I, S. 379 f und Band IV, S. 57 f.

Daube, Johann Friedrich: Der musicalische Dilettant: eine Abhandlung der Composition [...] durch ausgesuchte Beispiele erklärt, Wien 1773.

Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 4 Bände, Leipzig 1766-1770.

Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, 3 Bände, Leipzig 1782-1793, Reprint 1969 und 2000.

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: Museum Musicum Theoretico Practicum, Schwäbisch Hall, 1732, Reprint Kassel 1954.

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: Neueröffneter Theoretisch- und Praktischer Music-Saal, Nürnberg 1741.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der critische Musicus an der Spree, Berlin 1750, Reprint: New York 1970.

Marx, Adolph Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Composition, 4 Bände, Leipzig 1837-1847.

Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Reprint Kassel 1991.

Mattheson, Johann: Das Neu=Eröffnete Orchester, Hamburg 1713, Reprint 1993.

Mizler, Lorenz Christoph: Neu eröffnete Musicalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unparteiischem Urtheil von musicalischen Schriften und Büchern, Leipzig 1736-1754.

Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Faksimile Leipzig 1956, VEB Breitkopf & Härtel.

Murschhauser, Franz Xaver: Academica musico-poetica bipartita, oder: Die hohe Schule der musicalischen Composition [...], Nürnberg 1721.

Niedt, Friedrich Erhard: Musicalische Handleitung, 3 Bände, Hamburg 1700-1721. Mit einer Vorrede zum Druck befördert von Mattheson, Hamburg 1721.

Praetorius, Michael: Syntagma musicum, 3 Bde., Wolfenbüttel 1619, Nachdruck Kassel 1958.

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Reprint München und Kassel 1992, 2004.

Riepel, Joseph: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 3 Bände, Augsburg 1752, Regensburg 1754.

Rousseau, Jean-Jacques: Dictionnaire de musique, Paris 1768, Reprint Hildesheim, New York 1969.

Rousseau, Jean-Jacques: Musik und Sprache, Ausgewählte Schriften, Hrsg.: Peter Gülke, Heinrichshofen 1984.

Scheibe, Johann Adolph: Der Critische Musicus, 2 Bände, Hamburg 1738-1740, zweite, erweiterte Ausgabe unter dem Titel: Critischer Musicus, Leipzig 1745, Reprint Hildesheim, New York 1970.

Spieß, Meinrad: Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, Augsburg 1745.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Bände, Leipzig 1771-1774, Neue vermehrte zweyte Auflage, 5 Bände, Leipzig 1792-1799, Reprint Hildesheim 1967 und 1970.

Faksimile der Autographen von Romans Sinfonien. Hrsg.: Bengtsson, Ingmar: Six Symphonies (BeRI 3, 15, 21, 24, 26, 30), New York & London 1982.
ders.: The Symphony in Sweden Part I, Series F-Vol. II, in The Symphony 1720-1840, Hrsg.: Barry S. Brook

c. Sekundärliteratur

Der Titel: Svensk Tidskrift för Musikforskning wird abgekürzt: STMf.

Adorjan, Andras; Meierott, Lenz (Herausgeber): Lexikon der Flöte - Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte - Spielpraxis - Komponisten und ihre Werke, Laaber 2009.

Andersson, Greger: Musik av Johan Helmich Roman och hans samtida i Lunds universitetsbibliotek, STMf 76, 1994, S. 9-30.

Apfel, Ernst: Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie, Baden-Baden 1972, (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 56).

Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre, Schott Musik International, Mainz 2001.

Benary, Peter: Die deutsche Kompositionslehre im 18. Jahrhundert, Leipzig 1961.

Bengtsson, Ingmar: Vorwort zur Ausgabe der Sinfonien BeRI 9/10/11, in: Monumenta Musicae Sveciae 4, Hrsg.: Ingmar Bengtsson, Stockholm 1965.

Bengtsson, Ingmar: Vorwort zu: The Symphony in Sweden, Vol II, J. H. Roman, Six Symphonies (BeRI 3, 15, 21, 24, 26, 30), New York & London 1982, The Symphony 1720 -1840, Ed.: Barry S.Brook.

Bengtsson, Ingmar: Einführung zu: Johan Helmich Roman. The Gollovin - Music, Sinfonior Booklet zur CD Musica Sveciae (Swedish Music Anthology) MS 404, Stockholm 1986.

Bengtsson, Ingmar: Einführung zu: Johan Helmich Roman: Sinfonior Booklet zur CD Musica Sveciae, MS 418, Stockholm 1990.

Bengtsson, Ingmar: Artikel Roman, in: The New Grove Dictionary of Musik and Musicians, Herausgeber: Stanley Sadie, Edition Washington 2001, Band 21, S.542f.

Bengtsson, Ingmar: Johan Helmich Roman och hans instrumentalmusik: käll- och Stilkritiska studier, Uppsala 1955.

Bengtsson, Ingmar: En ökad instrumentalsats av Roman? STMf XXXVII, 1955, S. 119-132.

Bengtsson, Ingmar / Danielson, R.: Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska akademiens, Roman-Samling, Uppsala 1955.

Bengtsson, Ingmar: Johan Helmich Roman: ett trvahuntra armine, STMf XI, 1958, S. 5-14.

Bengtsson, Ingmar: Signor Leos Dixit imiterat af Roman: en inledande studie ö-ver Johan Helmich Romans musikaliska bearbetnings teknik. STMf XI 1958, S.15-60.

Bengtsoon, Ingmar: Mr. Roman's Spuriousity Shop: a Thematic Catalogue of 503 Works from ca. 1680-1750, Stockholm 1976, suppl.1980.

Bengtsson, Ingmar: Instrumentale Gattungen im Schmelztigel. Zur Orchester-musik von Johan Helmich Roman, in: Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band 26, Hrsg.: Friedhelm Krummbacher und Heinrich W. Schwab, Kassel etc. 1982, S. 87-106.

Bengtsson, Ingmar: Roman fordkuing en blick framat. STMf XVII 1985, S. 7- 40.

Bengtsson, Ingmar and Helenius-Öberg, Eva: Med Maria vatt det bästa: Krignett nyfumet Roman brev. STMf XVII 1985, S. 85-90.

Bessler, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959.

Bey, Henning: „ein Mensch, der wachend träumet und mit Vernunft raset:“ Symphonie und Ode: Musik als Schöne Kunst im ausgehenden 18.Jahrhundert in: Musicologia Austriaca 23, 2004, S. 29-56.

Blume, Friedrich: Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen, in: Syntagma musicologicum, Herausgeber: M. Ruhnke, Kassel 1963, S. 480-504.

Boer, Bertil van: Toward a Stylistic Chronology of Johan Helmich Roman's Sym-phonies, in: The Journal of Musicology, Volume 15, Number 4, Fall 1997, S. 471-500.

Boer, Bertil van Jr.: The Symphonies in Sweden, Part II, New York & London 1983

Botstiber, Hugo: Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen, Leipzig,1913.

Bockmaier, Claus: Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 5, Hrsg.: Siegfried Mauser, Laaber 2005.

Bücken, Ernst: Musik des Rokoko und der Klassik, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Band 5, Hrsg.: Ernst Bücken, Leipzig 1929.

Bücken, Ernst: Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 6, 1923 / 1924, S. 418-430.

Bukofzer, Manfred: Music in the Baroque Aera, New York 1947.

Cronhamn, F.: Svenska musikens fader: Nagra anteckningar om Johan Helmich Roman (1694-1758), Anmärkningar till Oscar Frederics högtidstal. Kong. Musikaliska akademien, Uppsala 1883.

Dahlhaus, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, 2 Bände, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984 und 1989.

Dahlhaus, Carl: Analyse und Werkurteil, Mainz 1970.

Dahlhaus, Carl: Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: Archiv für Musikwissenschaft 35, 1978, S.155-177.

Dahlström, Fabian: Die Musik an den Höfen. Teilkapitel in: Von der Hofkapelle zur Philharmonie in Musik i Norden, hrsg. von Greger Andersson, Stockholm 1997, S. 87-104.

Dart, Thurston: Practica Musica, Vom Umgang mit alter Musik, Bern und München, 1959.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979.

Eimert, Herbert: Musikalische Formgestaltung im 17. und 18. Jahrhundert. Versuch einer Formbeschreibung, Augsburg 1932.

Farga, Franz: Geigen und Geiger, Zürich, 1940.

Feil, Arnold: Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Heidelberg 1955.

Finscher, Ludwig: Zum Begriff der Klassik in der Musik, in: Gesellschaft für Musikforschung: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig 1964, Hrsg: Carl Dahlhaus, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer, Walter Wiora. Kassel etc. 1970, S. 103-138.

Finscher, Ludwig: Artikel Symphonie in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Hrsg: Ludwig Finscher, Sachteil 9, Kassel etc. 1989, Band 9, S.12 ff.

Göllner, Marie Louise: The Early Symphony: 18th-Century: Views on Composition and Analysis, Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Hildesheim 2004.

Goldschmidt, Hugo: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, 2 Bände, Leipzig 1901-1904, Reprint Hildesheim und Wiesbaden, 1967.

Hedwall, Lennart: Den svenska symfonin, Stockholm 1983.

Hedwall, Lennart: Formtyper i Romans sinfonier. Också en studie i tidig sonatform, Stockholm 1995, Skrifter från Musikverkenskapliga institutionen Nr.12.

Helenius-Öberg, Eva: Booklettext zu: Johan Helmich Roman. 6 Assaggi à Violina Solo, CD CSCD 94009, Stockholm 1994.

Helenius, Eva: Artikel Roman: in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Kassel etc.1989, Personenteil Band 14, Hrsg.: Ludwig Finscher, S. 319.

Helenius-Öberg, Eva: Johan Helmich Roman: liv och verk genom samtida ögon, Stockholm, 1994.

Helenius-Öberg, Eva: Johan Helmich Roman i källornas ljus, in: STMF 76, 1994, S. 57-68.

Helenius-Öberg, Eva: Förord till facsimilutgåva av Sahlstedt 1767, Stockholm 1994.

Helenius-Öberg, Eva: Handstil 128 Romansamlingen och gatan om den Berlinska musiken till 1551 års kröning, in: STMF 80, 1998, S. 25-51.

Helenius-Öberg, Eva: Roman och frihetstidenprodigiosa in: Noterati 11, 2003, S. 25-56.

Helfert, Vladimir: Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, in: Archiv für Musikwissenschaft, 1925, S. 117-146.

Hell, Helmut: Die Neapolitanische Opernouvertüre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing 1971.

Heuß, Alfred: Die venetianischen Opern-Sinfonien, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4, 1902 / 1903, S. 404-477.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Die Sinfonie, Köln 1967.

Holm, Anna-Lena: Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik efter utkast av Ingmar Bengtsson, Stockholm 1994.

Holm, Anna Lena: Tematic förteckning över Johan Roman's Vokalverk (HRV), av Anna Lena Holm efter ett av Ingmar Bengtsson. Kunigla musikaliska akademis skriftserie 1994.

Ivarsdotter-Johnson, Anna: Johan Helmich Roman och hans tid in: Musiken i Sverige (Frihetstid och Gustavianik från 1720-1819), Kunigla musikaliska akademis skrift-serie 1994.

Jonsson, Leif / Ivarsdotter-Johnson, Anna: (hrsg): Musiken i Sverige, i Frihetstid och Gustavianisk tid 1720-1810, Hrsg.: A. J. Johnson, Stockholm 1992.

Kaufmann, Harald: Zur Problematik der Werkgestalt in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: Neue Zeitschrift für Musik 130, 1969, S. 290-296.

Kjellberg, Erik: Die Stadt als Wirkungsfeld für Musiker, Von der Hofkapelle zur Philharmonie (Teilkapitel) in: Musik i Norden, Hrsg.: Greger Andersson, Stockholm 1997, S. 104-129.

Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik, München, Kassel 1987, 2.Ausgabe Kassel 2004.

Kunze, Stefan: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonia zur Konzertsinfonie, Laaber 1993.

Kunze, Stefan: Überlegungen zum Begriff der „Gattung“ in der Musik, in: Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXVI, Hrsg.: Friedhelm Krummbacher und Heinrich W. Schwab, Kassel etc. 1982, S. 5-9.

Maier, Siegfried: Studien zur Theorie des Taktes in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 16, Tutzing 1984.

Mangsen, Sandra; Irving, John; Rink, John; Griffiths, Paul: Artikel Sonata in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg.: Stanley Sadie, Washington 2001, Band 23, S. 671f.

Merkel, Josef: Josef Riepel als Komponist (1709-1782), Kallmünz, Laßleben 1937.

Mielke-Gerdes, Dorothea: Artikel Sonate in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2.Ausgabe, Sachteil Band 8, Hrsg.: Ludwig Finscher, Kassel etc. 1989, Sachteil Band 8, S. 15712 ff.

Moberg, Carl-Allan: Johan Helmich Roman, den svenska musikens fader, STMf XXVI 1944, S. 5-13.

Mörner, C.-G.Stellan: Johan Wikmanson und die Brüder Silverstope, Stockholm 1952.

Nef, Karl: Geschichte der Sinfonie und der Suite, in: Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Hrsg.: Hermann Kretschmar, Leipzig 1921.

Nobbe, Ernst: Die thematische Entwicklung der Sonatenform im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet, Würzburg 1941.

Pincherle, Marc: Virtuosen, München 1964.

Randebrock, Ekkehard: Die 'klassische Sonatenform' und die Sonate der Klassik. Kritische Anmerkungen zum Schematismus der Formenlehren, in: Musik im Unterricht, Jahrgang 47, Nr. 2, 1956.

Ratner, Leonard G. Classic Music.Expression, Form and Style, New York 1980.

Riemann, Hugo: Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1952.

Ritzel, Fred: Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968.

Rosen, Charles: Der klassische Stil, Kassel etc. 1983.

Roberts, Michael: The Age of Liberty - Sweden 1719-1772, Cambridge, 1986.

Rosen, Charles: Sonata Forms, New York & London 1980.

Ruiter-Feensta, P.: Roman and Zellbell, Improvisation a Swedish Clavichord in: De Clavicordio 5, 2002, S. 153-171.

Rummenhüller,Peter: Die musikalische Vorklassik, Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik, Kassel etc. 1983.

Rummenhüller, Peter: Sonata Forms, New York: W.W. Norton, 1980 und 2. Auflage 1988.

Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.

Schmidt-Beste, Thomas: Die Sonate: Geschichte-Formen-Ästhetik, Kassel etc. 2006.

Sondheimer, Robert: Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, in: Archiv für Musikwissenschaft 4, 1922.

Sondheimer, Robert: Die Theorie der Sinfonie im 18. Jahrhundert, Leipzig 1925.

Sondheimer, Robert: Anfänge des Wiener Stils in der Sinfonie des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925.

Sondheimer, Robert: Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfonikkomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925.

Schwarzmaier, Ernst: Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert, Wolfenbüttel 1936, Reprint: Regensburg: 1978.

Suder, Joseph: Entwicklungsmöglichkeiten des Sonatensatzes, München 1953.

Tegen, Martin: En teori om 1700-talets sonat, Typoskript datiert 1.11.1994.

Thilmann, Johannes Paul: Formenlehre in unserer Zeit, Dresden 1951.

Tutenberg, Fritz: Die Opera buffa-Sinfonien und ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie, in: Archiv für Musikwissenschaft 8, S. 452-472.

Walin, Stig: Beiträge zur Geschichte der Schwedischen Sinfonik, Stockholm 1941.

Walin Stig: Sonater a flauto traverse, violone e cembalo da Roman, in: STMf XXVII 1945.

Westphal, Kurt: Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik, Leipzig 1935.

Weiss, Günther Dr.: 57 unbekannte Instrumentalstücke (15 Sonaten) von Attilio Ariosti in einer Abschrift von Johan Helmich Roman, in: Die Musikforschung XXIII 1970, S.127-38.

Wiora, Walter: Die Werkbetrachtung und das Innere des musikalischen Kunstwerks, in: Vorträge der VIII. Arbeitstagung, Lindau 1955.

Wiora, Walter: Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 10 1965, S. 7-30.

Wolf, Eugene K.: Antecedents of the Symphony. (The Symphony 1720-1840, Series A, Vol. I.), New York & London, 1983.

Personenregister

Agrell Johann 13, 18, 32
Agricola, Johann Friedrich 30
Ariosti, Attila 15, 18, 21
Avison, Charles 62
Bach, Johann Jakob 34
Bach, Johann Sebastian, 5, 34
Beethoven, Ludwig van 59, 292
Benary, Peter 42
Bononcini, Giovanni Battista 15
Botstiber, Hugo 78
Brossard, Sebastian de 37, 38, 41, 46, 285
Bücken, Ernst 5, 6
Bukofzer, Manfred 146
Buttstett, Johann 146
Chastellux, Francois-Jean de 45
Corelli, Arcangelo 18
Corette, Michel 72
David, Jean Jaques 63
Daube, Johann Friedrich 53
Geminiani, Francesco Saverio 15, 18, 34
Händel, Georg Friedrich 15, 16, 17, 18, 70
Haydn, Franz Joseph 66, 292
Hiller, Johann Adam 44, 45
Kirnberger, Johann Philipp 39, 43
Koch, Heinrich Christoph 9, 26, 47, 48, 49, 50, 64, 175
L'Abbe Le Fils 73
Leister, Joseph 71
Leo, Leonhard 20
Majer, Joseph Friedrich B. C. 72
Marcello, Benedetto 70
Marpurg, Friedrich Wilhelm 11
Marx, Adolp Bernhard 6, 58, 59, 66, 257
Matheson, Johann 10, 11, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 51, 53, 54, 285
Mizler, Lorenz Christoph 11
Monn, Mathias Georg 42
Montclair, Michel Piquolet 72
Mozart, Leopold 72, 73
Mozart, Wolfgang Amadeus 292
Murschhauser, Franz Xaver 146
Niedt, Friedrich Eberhardt 39, 40, 41, 52, 53, 54, 285
Paganini, Niccolo 73
Pepusch, Johann Christoph 15, 285
Praetorius, Michael 35, 36
Quantz, Johann Joachim 30, 46, 273

Riemann, Hugo 5, 7, 51
Riepel, Joseph 44, 61, 62
Rousseau, Jean-Jaques 36, 208
Sahlstedt, Abraham Magnusson 13, 14, 15, 18, 20, 23, 285, 293f
Scheibe, Johann Adolph 11, 40, 41, 42, 43, 52, 53, 60
Schulz, Johann Abraham Peter 26, 27, 43, 44, 57
Stamitz, Johann 42
Sulzer, Johann Georg 26, 43, 44, 47
Vivaldi, Antonio 295
Vretblad, Patrik 13, 21, 23, 32, 70, 85
Wörner, Karl 5
Wagenseil, Georg 42
Werckmeister, Anton 285